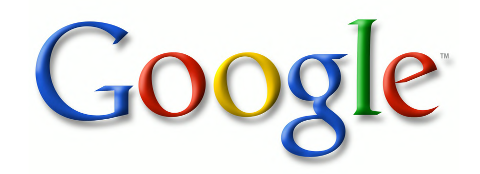



STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES

Hans Morinck.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg

vorgelegt von

Fritz Hirsch
aus Konstanz a. B.

BERLIN
W. SPEMANN
1897.

„Wie reich ist diese Erde an kleinen, guten vollkommenen Dingen, an Wohlgerathenem!"
Friedr. Nietzsche.

Im Jahre 1878 kamen in der grossh. Alterthumssammlung in Karlsruhe zwei Steinreliefs zur Aufstellung und eine Schrifttafel dabei, die besagt: „Verfertiget von Hans Morinck Bürger und Bildhauer zu Konstanz. 1580." Durch Erwähnung und Abbildung dieser beiden Werke bei Kraus[1]) wurde der Künstler zum ersten Male einem grösseren Publikum bekannt. Demjenigen aber, dem das Schicksal die Wiege an den Bodensee gestellt hat, dem ist Hans Morinck ein guter alter Bekannter, ein Freund, von dem man Wohlthaten empfängt, ohne ihn zu kennen; und wer ihn kennen lernen möchte, der wird vergebens die Litteratur durchsuchen.

Die Bücher über allgemeine Kunstgeschichte und über Plastik kennen nicht einmal seinen Namen, die Lokallitteratur von Konstanz nicht viel mehr als diesen. Das Meiste bringt der um die Geschichte von Konstanz hochverdiente Marmor. Kraus erwähnt die Werke, ohne näher auf sie einzugehen. In der älteren Litteratur findet sich da und dort zerstreut eine Notiz. Fickler[2]) z. B. erwähnt ein Werk, das später nicht mehr als Morinck'sche Arbeit und von Kraus als „gute Barockarbeit" bezeichnet ist. Karl Zell[3]) citirt zwei wichtige archivalische Notizen, die aber wieder vollständig in Vergessenheit gerathen sind. Bergmann[4]) beschreibt bereits im Jahre 1825 ein Werk Moring's (sic!). Bei Bucelin[5]) findet sich der Name nicht, während er mit der ihm eigenen Uebertreibung den Konstanzer Maler Memberger als Zeuxis und Storer als Apelles seiner Zeit preist. Wahrscheinlich meint er Morinck pag. 6, wo er vom Benediktinerkloster Peters-

[1]) Kunstdenkmäler Baden's Bd. I. Freiburg 1887.

[2]) Führer durch die Stadt Konstanz. 1864 pag. 65. Vgl. auch „Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein: Erste Lieferung. 1825 pag. 3.

[3]) Die Kirche der Benediktiner-Abtei Petershausen bei Konstanz im II. Bd. des Freiburger Diöc.-Arch. 1866.

[4]) Sammlung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten des Grossherzogt. Baden Bd. I. Const. 1825.

[5]) Constantia Rhenana 1667.

hausen bei Konstanz spricht mit den Worten: „Prodit et alia se manus veteris sculptoris in aliis utriusque Ecclesiae altaribus plausibili argumento, optimas artes juxta sublimia ingenia semper Constantiae viguisse. Extant ista e niveo lapide et ingenio non minus felicem artificem celebrant quam scalpello.“

Doch mehr als all' dies sammt den archivalischen Nachrichten sprechen die Werke selbst; und sie werden auch dem Betrachter zeigen, dass beschränkter Lokalpatriotismus nicht die Veranlassung zu vorliegender Arbeit gab.

Für die Entwickelung von Konstanz sind die Jahre 1414—18 von so einschneidender Bedeutung, dass keine spätere Erscheinung mit ihren Prämissen über diese denkwürdige Zeit zurückreicht. Umfassende und überaus vortheilhafte Erweiterung des geistigen Horizontes einerseits — der Konstanzer lernte während dieser Zeit intra muros die Welt kennen —, völlige Entwöhnung von geregelter Arbeit und das unheilbringende Bekanntwerden mit unmoralischer Uebercultur andererseits sind die Folgen des Concils.

Der bedeutende Handel von Konstanz hatte im Jahre 1414 seinen Höhepunkt erreicht. Die tela di Costanza war eine geschätzte Waare und trug Namen und Ruhm der Stadt über das Meer. Gewiss nahm auch im fondaco dei Tedeschi in Venedig der Konstanzer Kaufmann einen ehrenvollen Platz ein. Die Beziehungen zu Italien waren umfangreich und ununterbrochen.

Da eröffnete sich plötzlich durch das Concil und die ungeheuere Menschenmenge, die sich in der Stadt ansammelte, eine neue Quelle müheloser, augenblicklicher Einnahmen, verbunden mit interessanten und amüsanten Unterhaltungen der verschiedensten Art. Es war ein grosser Jahrmarkt; und, während sich der Konstanzer der Freude über den reichen Verdienst in der Stadt hingab, bemächtigte sich die Concurrenz seines auswärtigen Absatzgebietes. Mit Recht wird daher von dieser glänzenden Zeit an der Verfall der Stadt datirt, mit Recht in Bezug auf Handel und Gewerbe, in Bezug auf Cultur und Kunst nur bedingt. Denn gerade während der Zeit, da der Handel und mit ihm die ganze Stadt in Folge des Concils dem Verfalle entgegeneilte, erstand der Kunst das goldene Zeitalter; und auch hier ist die grosse Kirchenversammlung der Ausgangspunkt. Diese anscheinend paradoxe Thatsache erklärt sich dadurch, dass der Verfall nur sehr allmählich sich bemerkbar machte; der für gedeihliche Entwickelung der Kunst nothwendige Wohlstand aber blieb eine Zeit lang noch erhalten. Und die gesteigerte Bildung, verbunden mit einem Gefühl von Unbehaglichkeit und Unzufriedenheit, schuf einen für Umwälzungen jeder Art äusserst fruchtbaren Boden. Der Humanismus fand hier seine Heimstätte[6]), die Reformation begeisterte Aufnahme.

---

[6]) Der humanistische Freundeskreis des Desiderius Erasmus in Konstanz. Von Karl Hartfelder in Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins. 1893.



Die Kunst hat diesem fortschrittlichen Zeitgeiste die ungemein frühe Aufnahme der sog. Renaissance zu danken. Durch den regen Verkehr mit Italien war das Verständniss für die neuen Formen vorhanden, und willig begab sich die politisch so stolze freie Reichsstadt künstlerisch unter den Einfluss von Augsburg und Basel, in deren Mitte sie liegt.

Als herrliche Frucht des Augsburger Einflusses möge hier die im Jahre 1518 errichtete Orgeltribüne des Münsters[7]) Erwähnung finden, mit dem kurzen Hinweis darauf, dass die ganze Composition den Geist Burckmair's athmet. Das Motiv der in freies Rankenwerk endigenden Delphine ist von Burckmair's Altartafel[8]) in der Augsburger Galerie getreu copirt und auch herrlich variirt. Auf Basel und Holbein d. J. weist u. a. ein prächtiges Wandgemälde an der Aussenseite des Beinhauses von S. Jodock. Ein an die Wand gebauter Schuppen verhindert Genuss und Studium dieses Kunstwerkes, dem vor seinem demnächst bevorstehenden völligen Untergange ein rettender Liebhaber zu wünschen wäre.

Soweit der günstige Einfluss der Reformation auf die Entwickelung der Kunst. Als aber im Februar des Jahres 1525 der Rath der Stadt Partei für die neue Lehre ergriff und mit aller Consequenz und Rücksichtslosigkeit vorging, da schlug auch die freundliche Stellung zur Kunst in die bitterste Feindschaft um.

Am 24. August 1526 verliessen Bischof und Domcapitel die Stadt, um zu Meersburg und Ueberlingen ihren Sitz zu nehmen. Künstler werden ihnen gefolgt sein, vielleicht die Bauhütte in corpore[9]). Und nicht genug, dass dem Künstler der Boden entzogen wurde, man ging an die Zerstörung des vorhandenen und dies mit einer beispiellosen Gründlichkeit; ja sogar aus den Privathäusern heraus schleppte man Alles, was schön war, zur Zerstörung[10]).

Das Jahr 1548 bringt wieder einen entscheidenden Wendepunkt und einen abermaligen Beweis dafür, dass Kunst und Geschichte zwar in innigstem logischem Zusammenhang, aber mit oft entgegengesetzter Wirkung sich entwickeln. Nach jenem denkwürdigen und für die Konstanzer ruhm- und siegreichen Kampf auf der Rheinbrücke fand die Mehrheit der Bürger

---

[7]) Abgebildet bei Kraus, Kdkm. Bd. I pag. 151.

[8]) Abgebildet u. a. bei Lübke, Deutsche Renaissance pag. 21.

[9]) Das Haus zur Leiter (1543) veranlasst mich zu dieser Vermuthung. Die edle Renaissancearchitektur erinnert mit dem cassetirten Tonnengewölbe des Portals an Holbein'sche Malerei. Phantastische Thiergestalten hat es mit einem wohl gleichzeitigen Werke, der jetzt verbauten Halle im alten Steinböckle, gemein. Auffallend ist das völlige Fehlen von Steinmetzzeichen, was ich mir eben nur dadurch erklären kann, dass die Konstanzer Hütte (Unterhütte von Strassburg) ausgewandert war (nach Ueberlingen?) und während ihrer Abwesenheit andere Baubeflissene, die keiner Hütte angehörten, also auch keine Zeichen besassen, hier ihr Handwerk trieben.

[10]) Vgl. Ruppert. Diöc.-Arch. 1896. „Was aus dem alten Münsterschatz zu Konstanz geworden ist."

es für zweckmässig, die eben noch mit Blut vertheidigte Freiheit preiszugeben. Die Stadt begab sich unter österreichischen Schutz und aus der freien Reichsstadt wurde eine österreichische Landstadt. Die Fischer jubelten, da nun durch Wiederherstellung der alten Lehre mit ihren vielen Fasttagen ihr Geschäft von Neuem blühte, den Künstlern ging es nicht anders!

Im Jahre 1551 kehrte der Bischof in die Stadt zurück, die Clerisei war ihm vorangegangen, die Klöster bevölkerten sich wieder. Die Bienenkörbe wurden wohnlich eingerichtet und bald auch von Künstlern umschwärmt. Sie fanden hier Pflege und Schutz, und wenn auch der Garten der Kunst völlig abgegrast war, da und dort waren vereinsamt herrliche Blüthen stehen geblieben, voll des köstlichsten Honigs.

Die Münsterthüren [11]) zwar gothisch noch, trotzdem aber unmittelbar unter dem Einfluss des Ghiberti stehend, und das Chorgestühl des Münsters, wunderbare Werke der Bildnerkunst, sie waren unversehrt geblieben, aber die Künstlerfamilien waren fort, ausgestorben, die Tradition war unterbrochen.

Was blieb da dem Abt von Petershausen zur Bethätigung seines Kunstsinnes anderes übrig, denn einen fremden Künstler zu berufen, vielleicht durch Vermittelung eines befreundeten Abtes, oder einen zufällig des Weges kommenden durch Aufträge zu fesseln?

Und er hatte wahrlich keinen schlechten Griff gethan mit Hans Morinck, der also auf diese Weise für Konstanz gewonnen wurde. Das Insassenbuch vom Jahre 1551—1588 im Konstanzer Stadtarchiv belehrt uns hierüber auf Seite 143: „Hannsen Moring aus dem Niderland ainem Bildhover Ist auff des abbts von Petershausen fürbitt vergundt alhie oder zuo Petershausen zewonen so lang er sich wol haltet vnd es aines Raths geleghait ist. 13 Septemb. 1578.“ [12])

Dass der Name hier anders geschrieben ist als auf dem Titel, darf nicht auffallen. Die Schreiber der damaligen Zeit legten darauf keinen Werth; man schrieb eben so, wie man hörte, und so kommen denn in der That bei diesem Namen die verschiedensten Varianten vor: Morinck, Morink, Moring, Morin, Moringer, Morung. Kraus schreibt Morinck. Morink auf Seite 294 ist wohl ein Druckfehler. Im neuesten Erzeugniss der Konstanzer Litteratur [13]) ist die Form Morink gewählt.

Da auf dem einzigen Werke des Künstlers, das seinen Namen in unzweifelhaft echter Form trägt, nämlich auf dem Grab seiner Frau, wenn nicht von ihm selbst, so doch sicher unter seinen Augen „Morinck“ in den Stein gemeisselt wurde, sind wir wohl berechtigt, diese Form beizubehalten. Ursprünglich lautete der Name wahrscheinlich Moringer nach einem Ort Moringen. Wenn der Künstler dann seinen Namen der Sprache

---

[11]) Abgebildet bei Kraus, Kdkm. Bd. I pag. 150.

[12]) Eine Anfrage beim General-Landesarchiv in Karlsruhe bezüglich der etershauser Archivalien war von negativem Erfolg.

[13]) Laible: Geschichte der Stadt Konstanz. Konst. 1896.

seines jeweiligen Aufenthaltsortes anzupassen suchte und sich in den Niederlanden Moring, in Konstanz aber Morinck schrieb, so entspricht dies durchaus einer Sitte der Zeit.

Weit wichtiger als die Orthographie des Namens ist eine weitere Frage, zu der obige Stelle des Insassenbuches Veranlassung bietet. Woher stammt der Künstler? „Aus dem 'Niderland" heisst es da. Bei seiner Aufnahme zum Bürger lesen wir aber „ein Bildhower von Kernthen"! Hier, wo die Archivalien uns im Stiche lassen, müssen wir den Künstler selbst, d. h. seine Werke fragen; und da schwindet denn alsbald jeder Zweifel. Ein einziges Werk, die Kreuztragung im Chor der Stefanskirche zu Konstanz genügt zur Entscheidung.

Das sind keine römischen Kriegsknechte, die zur Kreuzigung des Heilandes ausziehen, sondern biedere Aelpler, wie sie heute noch im Kärntner Lande auf stolzer Höhe nicht ohne Gefahr der stiefmütterlichen Natur ihren kargen Lebensbedarf abringen. Aber trotz allen Gefahren, die der Aelpler zu überstehen hat, ist er lebensfrisch und von der heitersten Laune. Die Gruppe der drei Männer rechts ist besonders charakteristisch und, für sich allein betrachtet, eine vollendete Genredarstellung. Man fühlt es dem Künstler lebhaft nach, wie er hier mit grossem Behagen und treuer Anhänglichkeit an die ferne Muttererde seine Jugenderinnerungen künstlerisch verwerthete.

In der Kärntner Litteratur konnte ich den Namen Morinck nicht finden. Herr k. k. Custos Dr. Laschitzer in Klagenfurt hatte die Güte, mir auf eine Anfrage durch Herrn Archivar v. Jaksch Folgendes mittheilen zu lassen: „Aus unseren Repertorien theile ich mit, dass sich nur 1524 October 4 ein Wolfgang Moringer nachweisen lässt. Derselbe war bis dahin landesfürstlicher Aufschläger (= Zöllner, Mauthner) in Unter-Tarvis." Vielleicht war dies des Künstlers Grossvater?

Weitere Nachforschungen in Kärnten selbst muss ich einer späteren Zeit, vielleicht auch einer anderen Hand überlassen.

Morinck wird alter Sitte gemäss nach dreijähriger Lehrzeit, vielleicht im Alter von 18 Jahren, die Heimat verlassen haben. Ein Blick auf die Landkarte zeigt, wohin ihn zunächst naturgemäss der Weg führte. Italien, das gelobte Land der Kunst, war sein Ziel. Auch hier bilden die Werke den alleinigen, aber sicheren Beweis. Auf Michelangelo's Einfluss wird noch zurückzukommen sein; hier möge ein eclatanter Fall genügen, der die Anwesenheit des Künstlers in Rom und seine Bekanntschaft mit Michelangelo's Kunst geradezu bedingt. Bei der Cönadarstellung am Sacramentshäuschen in der Stephanskirche ist einem Apostel die Gestalt des Moses von Michelangelo gegeben. Derselbe Kopf, derselbe lang herabwallende Bart und das Auffallendste, dieselbe momentane Bewegung der Hand, die durch den Bart fährt und so gewissermaassen der stürmischen Bewegung des Kopfes ein Gegengewicht bietet. Einer derartigen Nachempfindung muss Autopsie und Studium am Originale vorangegangen sein.

Die Dauer des Aufenthaltes in Italien kennen wir ebensowenig wie

den Weg und den Grund, der ihn nach den Niederlanden führte. Dem niederländischen Einflusse begegnen wir auf Schritt und Tritt, und wenn auch bis jetzt keine Arbeit aus früherer Zeit bekannt ist, kann dennoch behauptet werden, dass hier mit dem Künstler eine völlige Wandlung vor sich gegangen ist.

Hier im Lande der Maler wurde der Bildhauer zum Maler in Stein. Die anatomische Behandlung des menschlichen Körpers, die genaue Darstellung jeder einzelnen Muskel und die Andeutung von Muskeln da, wo das Auge in Wirklichkeit gar keine sieht, das sind Dinge, die er nur bei den Stechern dieses Landes sich aneignen konnte.

Auf die Ausbeute, die der Künstler nach seinem vermuthlich jahrelangen Aufenthalt von hier mit sich nahm, muss er besonders stolz gewesen sein, als er bei seinem Eintritt in Konstanz mit Hintansetzung seiner Heimat sagte, er komme „von dem Niderland"! Vielleicht war es auch nur ein Geschäftskniff.

Der Künstlerstolz und die unerschrockene, selbst im Elend frohe Künstlernatur war die einzige Habe, die er mit sich brachte. In der Stadt Konstanz Steuerbuch steht er im Jahre 1578 unter den Insassen zu Petershausen ohne Vermögen angeführt. Vielleicht darf man auch aus den vorsichtigen Worten: „so lang er sich wohl haltet und es aines Raths geleghaid ist" auf ein etwas abgerissenes verwegenes Aeussere schliessen. Und in der That, die Väter der Stadt hatten richtig geurtheilt; schon im folgenden Jahre fanden sie Anlass, von ihrer Klausel Gebrauch zu machen. Auf Seite 151 des Insassenbuches steht unter dem 8. Juli 1579: „Dem Bildhower zuo Petershausen ist von wegen seines ergerlichen vnerbaren Haushaltens der Insitz abkündt soll bis Costantzer kirchweihe hinziehen." Der Name des Bildhauers steht nicht dabei, aber jeder Zweifel wird gehoben durch die Notiz auf Seite 162 desselben Buches: „1580. hernachbemelte Insassen sind vff 23 Novembris wid 1 Jar lang angenommen worden. (Es folgen einige Namen, darunter) Hanns Morinn Bildhower." Und im Steuerbuch vom Jahre 1579 fehlt sein Name!

So schlimm kann es übrigens mit dem „ergerlichen unerbaren Haushalten" nicht gewesen sein. Es wird vielmehr der damaligen Zeit am Verständniss einer freien ungebundenen Künstlernatur gefehlt haben. Denn schon nach Jahresfrist scheint man ihn mit offenen Armen und mit Aufträgen empfangen zu haben, so dass er noch im selben Jahre im Steuerbuch, jetzt wieder unter den Einsassen zu Petershausen, diesesmal zahlend (10 Schilling) angeführt ist, und mit demselben kleinen Betrage im Jahre 1581 nun wieder unter den Insassen der Stadt.

Das Geschäft nahm einen raschen und bedeutenden Aufschwung, und mit den Aufträgen stieg das Ansehen, so dass er schon im folgenden Jahre zum Bürger recipirt wurde. Der neuwen Burger Buch von 1551 bis 1585 berichtet hierüber im Jahre 1582: „Hanns Moringer ain Bildhower von Kernthen ist vff sein Pitt zue Burger angenommen so nur er seine Brief genugsam erschainen. Und ist Im hierzu Zil geben worden biss

Frankhfurter Herpstmess. 31. Jenner." Und: „Hanns Morin Bildhower hat auf heut seine Brief seiner eelichen gepurt härkommens und wohlhaltens erschaint davon ain Rath zufriden gewessen, hat gleichwol der Lybaigenschaft halb dz er ledig syge khain schein sagt aber syge nit gebrüchlich in seinem Land. Und hats ein Rath auch darbey pleiben lassen und von Vnöten geacht. 2 Aprilis."

Die besseren Verhältnisse bedingten eine bessere Wohnung, die er im Jahre 1582 im Steuerbezirk „Hoch Haff" (jetzt oberer Markt) bezog. Sein Vermögen hat bereits die ansehnliche Höhe von 555 Pfund Heller erreicht. Im folgenden Jahre zog er nach dem Steuerbezirk „Hofbrunn" der jetzigen Zollernstrasse. Das Vermögen betrug 780 Pfund Heller und stieg in den zwei folgenden Jahren auf 1005 und 1260 Pfund Hl.

Im Jahre 1586 versteuert Morinck neben einem Barvermögen von 1560 Pfund hl. noch „Silbergeschirr 43 Pfund hl." Ich glaube nicht irre zu gehen, wenn ich dieses Silbergeschirr als Mitgift und demgemäss das Jahr 1586 als das Jahr seiner erstmaligen Verheirathung annehme. Leider lernen wir die Frau nur durch ihren Grabstein kennen. Effrasina Harrysen[14]) ist ihr Name. Die Ehe währte fünf Jahre und blieb kinderlos. Eine Abnahme des sonst jährlich um 100—200 Pfund hl. sich vermehrenden Vermögens im Jahre 1588 um 400 Pfund hl. mag auf Krankheit schliessen lassen. Dass die Ehe eine glückliche war, beweist der Grabstein von des Künstlers Hand und mit das Schönste, was aus seiner Werkstatt hervorging. Das Jahr 1591 beraubte ihn seines Glückes. Im Steuerbuch kann man den Todesfall durch Rückgang des Vermögens herauslesen.

Seine Kraft war indess nicht gebrochen. Im Jahre 1592 hatte das Vermögen einen Zuwachs von 300 Pfund hl. erfahren, und schon nach vierjähriger Wittwerschaft führte er die zweite Frau heim. Wiederum ist das Steuerbuch die einzige Quelle, wo es im Jahre 1595 heisst: „mit jetzig frauen vermögen 3520 Pfund hl." Wenn man von dem Vermögenszuwachs von 1300 Pfund hl. gegenüber dem Vorjahre 300 Pfund hl. auf Rechnung seiner Werke, u. a. des Tabernakels in der Stephanskirche setzt, das im Jahre 1594 verfertigt wurde, bleibt eine Mitgift von 1000 Pfund hl. Die zweite Frau schenkte ihm im Jahre 1597 eine Tochter Anna, die in der Stephanskirche getauft wurde.[15])

Der Künstler war unterdessen ein wohlhabender Mann geworden, so dass er im Jahre 1598 das Haus zum Schafhirten, in dem er seit 1583 wohnte, um den Preis von 2163 Pfund hl. käuflich erwerben konnte. Dazu kommen noch Gütererwerbungen in Markdorf und fortdauernde Ver-

---

[14]) Ein Konrad Harrysen, Glasmaler in Konstanz, erhält 1609 für Ausbesserung des kais. Wappens auf der grossen Stube der Katze 7 schilling 6 Pfennig. Ruppert, Beiträge II, pag. 5 nach handschriftl. Notizen Marmor's.

[15]) Die Taufbücher selbst sind nicht erhalten, aber das Register dazu Registrum In libros Baptizatorum ab anno 1575 usq. ad annum 1813. Im zweiten Bande steht: „Morinck Anna 1597".



mehrung des Baarvermögens bis zum Höhepunkt von 2900 Pfund hl. liegendes und 1200 Pfund hl. fahrendes im Jahre 1605.

Zunehmendes Alter machen sich von nun ab durch allmälige Abnahme des Vermögens bemerkbar. Aber noch war seine Natur stark genug, im Pestjahre 1611 dem Tode zu entrinnen, während sein Wärter und seine zweite Frau erlagen.[16]) Er selbst starb in der 45. Woche des Jahres 1616.[17])

Im nächsten Jahre steht an seiner Stelle im Steuerbuch „Hans Morinckhs Tochter" mit dem vollständigen liegenden und fahrenden Vermögen. Im Jahre 1618 ist das Haus in anderen Händen und der Name Morinck für immer verschwunden.

Todt und vergessen des Menschen Loos!

Der Künstler aber lebt fort in seinen Werken. Das an und für sich werthlose Material trug wesentlich zur Erhaltung der Morinck'schen Arbeiten bei. Und so sind denn, zwar unbeachtet, gerade dadurch aber um so besser erhalten, eine verhältnissmässig sehr grosse Anzahl von Werken, viele noch am ursprünglichen Platze, auf uns gekommen. Die Jesuitentünche ist bei den meisten die einzige Beschädigung. Die Arbeiten sind durchweg, mit Ausnahme der Architekturtheile, aus Oehninger Kalkschiefer, nicht Sandstein, wie Kraus angiebt. Die Wahl dieses äusserst feinen Materials ist nicht zufällig, sondern eine nothwendige Folge der Kunstrichtung der damaligen Zeit. Es ist seltsam, dass man gerade zu dem Zeitpunkte, da die Malerei mit ihren grossen technischen Fortschritten immer mehr Naturalismus in die Kunst brachte und unter dem Einfluss eines Landes, in dem gerade diese Kunst Triumphe feierte, auf die grossen Vortheile der Malerei verzichtend, allenthalben die Bildnerei bevorzugte, die weit über die Grenzen des Erlaubten gehen musste, um dem Geschmacke der Zeit zu genügen. Da war natürlich vor Allem ein feines Material nöthig, das die naturalistische Behandlung ermöglichte, und ein solches bot sich dem Künstler in unmittelbarer Nähe von Konstanz.

Durch Vergoldung und eine ganz leichte Polychromirung wurde die naturalistische Wirkung noch erhöht. Die Polychromirung wurde mit feinem Gefühl nur sehr mässig verwendet. Die Augen sind gemalt, die Haare abgetönt, vielleicht auch die Gesichter mit einem zarten Rosa überzogen, wie Spuren an dem Grabmal des Horatius Tritt im Rosgartenmuseum noch zeigen. Die Zinnoberbemalung des Bartes von Judas beim Abendmahl, die ich unter der Tünche fand, scheint mir eine geschmacklose Zuthat einer späteren Zeit zu sein.

Da Morinck als fertiger Künstler nach Konstanz kam und während seiner 38jährigen Thätigkeit in dieser Stadt lediglich die Summe seines gewiss mühselig erworbenen künstlerischen Vermögens in Geldwerth um-

[16]) Diese Nachricht entnehme ich einem Manuscripte Marmor's (im Besitz des Münster-Bauvereins und deponiert bei Herrn Dr. jur. Beyerle jr. in Konstanz), ohne dessen Quelle zu kennen!

[17]) Ebenfalls aus Marmor's Manuscript, wo es heisst: „s. Register der Verstorbenen 1612—1619 incl. S. 43". Ich konnte dieses Register im Archiv nicht finden.

zusetzen sich bestrebte, kann naturgemäss von einer Wandlung in seinen Werken nicht viel die Rede sein. Bei dem ausgedehnten fabrikmässigen Betriebe werden die Entwürfe allein, theils in Modell, theils nur in Zeichnung, und die Ueberwachung der Arbeiten so ziemlich die Zeit des Meisters ausgefüllt haben. Nur Weniges, was ihn besonders interessirte, führte er auch selbst aus. An den sicher von seiner Hand herrührenden Werken macht sich allmählich in der Behandlung der Gewänder eine Wandlung bemerkbar. Die Stoffe werden dünner und durchsichtiger, ohne aber je den Eindruck von nass aufgelegten Tüchern hervorzurufen. Diese Erscheinung verräth vielmehr die Hand von Gehilfen, die für Kunststücke mehr Verständniss als für Kunst hatten und durch Uebertreibung dem Meister gleichzukommen suchten.

Eine weitere Stilwandlung ist bei der Behandlung der Wolken zu beobachten, die von schematischer zu naturalistischer Auffassung übergehend, zuletzt wie die gekneteten Gebilde der Barockzeit in die Erscheinung treten; ein interessanter Beweis dafür, dass die Barockformen nicht aus dem Material hervorgingen, sondern vielmehr das plastische Material sich als willkommenes Mittel dem Zeitgeschmacke darbot! Eine ähnliche Metamorphose wie die Wolken machten die Engel durch, die Putti insbesondere, die durch eine ganz merkwürdig individuelle Auffassung höchst anziehend wirken. Die halberwachsenen Engel sind langweilig, es fehlt ihnen Geschlecht, Charakter und Leben.

Der Kreis der Darstellungen ist nicht weit, er beschränkt sich fast ohne Ausnahme auf die Verherrlichung der Maria und die Leidensgeschichte ihres Sohnes.

Die Gelegenheit, einen nackten, menschlichen Körper darzustellen, mag wohl für den Künstler das Bestimmende bei der Wahl gewesen sein; und man muss staunen über die eingehenden anatomischen Kenntnisse, die er dabei an den Tag legt.

Im Kopf Christi ist das innere Leben bis hart an die Grenze des plastisch Darstellbaren und ästhetisch Erlaubten gerückt, aber es ist ja ein Leiden in der Vergangenheit! Wir hören nicht schreien, sondern wir fühlen nur einen Nachhall überstandener Leiden, dies allerdings in ergreifender Weise. Bei der um den todten Sohn trauernden Maria ist der Ausdruck des Schmerzes auf elementarere Weise mehr durch Handgesten dargestellt, wie denn überhaupt bei den weiblichen Figuren idealer Typus, bei den männlichen individueller Naturalismus vorherrscht. An den weiblichen Köpfen sind die vollen Formen auffallend. Auf einem überaus starken Hals ruht das dem Kreise nahekommende Gesichtsoval. Volles Unterkinn, runde Backen, fleischige Lippen und runde, stark gewölbte Augen entsprechen dem äusseren Umriss, während an Nase und Oberaugenknochen die festen Theile zum Vorschein kommen.

Es erübrigt, noch auf einige Mängel in der Morinck'schen Kunst hinzuweisen, die jedoch insofern nicht schwerwiegen, als sie der Künstler mit den grössten seiner Zeit theilt.

Die übermässig grossen Anforderungen, die er an das Relief stellte, boten ihm Schwierigkeiten, die er nicht alle überwinden konnte, und so kommt es denn vor, dass ein Kreuzesarm den Kopf Christi durchdringt, oder dass eine Säule in allen möglichen Windungen andern im Wege stehenden Dingen ausweichen muss u. dgl. m. „Ein Fehler solcher Art ist der, welchen Cellini dem Bandinelli vorwirft, dass an der Gruppe von Hercules und Cacus die Waden der beiden Streitenden so zusammenschmelzen, dass, wenn sie die Füsse auseinander thäten, keinem eine Wade übrig bleiben würde. Michel Angelo selbst ist von solchen Zufällen nicht frei geblieben.“ [18])

Auch in der Perspective kommen grobe, aber begreifliche Verstösse vor.

Die Werkstattarbeiten sind theilweise vollständige Copien eines einmal vorhandenen Werkes, durch wiederholte Bestellung desselben Themas veranlasst, theilweise nach des Meisters Skizze in der Weise entstanden, dass wenigstens die Köpfe, oft auch ganze Gestalten aus dem Vorrath der Modellkammer herausgeholt wurden. So ist auch z. B. die vielthürmige Stadt im Hintergrunde jeweils die getreue Copie nach einem einmal vom Meister selbst ausgeführten Stücke, und auch der Korb mit dem Werkzeug der das eine Mal eine Lücke am Boden ausfüllt, das andere Mal von einem Kriegsknecht auf dem Rücken getragen wird, ist immer genau derselbe Korb. Und je geringer das künstlerische Vermögen des betreffenden Gesellen, desto peinlicher die Copie.

Zur Betrachtung der Werke selbst übergehend, muss zuvörderst bemerkt werden, dass das Verzeichniss auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen kann. Ich bin vielmehr überzeugt, dass da und dort noch Morinck-sche Arbeiten ihrer Entdeckung harren. Das vorliegende Material möge Studien nach dieser Richtung hin veranlassen.

Die Werke folgen in chronologischer Reihe; die zeitlich unbestimmten sind nach stilistischen Gesichtspunkten den datierten eingereiht.

Christus am Kreuz

(1578)[19]) in die Epistelseite des Chores von St. Stephan in Konstanz eingelassen und mit späterer plumper Barockumrahmung umgeben. Einige Extremitäten sind abgeschlagen, das Ganze stark übertüncht. Höhe 80 cm, oberer Abschluss halbrund, Breite 78 cm.

Fickler[20]) schreibt pag. 72: „Drei Basreliefs, Scenen aus dem Leben Jesu und ein Grabmal sind von Hans Morink 1608 ausgeführt.“ Was von dieser Jahreszahl zu halten ist, zeigt der Umstand, dass sogar an dem Grabmal die genaue Datirung übersehen ist.

Die Mitte der völlig symmetrischen Darstellung nimmt der ans Kreuz geschlagene Christus ein; auf der linken Seite steht Maria, auf der anderen

---

[18]) Göthe: Anhang zur Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini.

[19]) Bei den vom Verfasser datirten Werken ist zur Unterscheidung von den arciv. oder inschriftlich datirten die Jahreszahl in ( ) gesetzt.

[20]) S. Anm. 2.

Johannes; unter den Armen des Crucifixus und zu dessen Füssen ist je ein schwebender Engel mit einem Kelch in der ausgestreckten Rechten dargestellt, eine althergebrachte Composition, wie sie in der Malerei, besonders in der oberdeutschen, in vielen Exemplaren auf uns gekommen ist. Der Leichnam Christi, hier das einzige von Morinck selbst Ausgeführte, verräth in dem liebevoll durchgebildeten und stark accentuirten Muskelspiel unsern Künstler. Der Oberkörper ist etwas, Hals und Kopf stark, beinahe bis zu horizontaler Lage nach links gewendet, und dieser starken Wendung folgend, wurde der linke Kreuzesarm um ein beträchtliches Stück länger als der rechte. Die damalige Zeit gewährte derartige Licenzen.

Im Kopf hat sich der Künstler bei der naturalistischen Darstellung des inneren Schmerzes in Folge des kleinen Maassstabes ins Kleinliche verloren. Die wellenförmig bewegten Augenbrauen, der nach abwärts gezogene Oberlippenbart, die Gesichtsfurchen, all dies auf einem äusserst kleinen Raum beisammen, es fehlt der geringste Ruhepunkt für das betrachtende Auge. Die Nase ist abgeschlagen. Am Hals ist durch eine gerade Linie in nicht ganz richtigem Verlauf die Kopfschlagader angegeben, eine kleine Eigenthümlichkeit, die dadurch von Interesse wird, dass sie sich an allen Werken unseres Meisters wiederholt. Die Hände und die aufeinandergelegten Füsse sind durchbohrt. Die nicht mehr vorhandenen Nägel waren aus Holz, wie der noch in seinem Loch steckende Stiel des Fussnagels zeigt. Die Nagelköpfe waren vierkantig gleich denen im Werkzeugskorb auf anderen Tafeln und vergoldet. Das in den Boden eingelassene Kreuz, zu dessen Füssen ein schlecht gebildeter Schädel liegt, ist vollkantig geschnitten und gezimmert und an der überblatteten Vierung durch vier Schrauben zusammengehalten; an unwesentlichen Häckchen erkennt man den anonymen Schreiber.

Von besonderem Interesse ist das Lendentuch, das aus dickem Stoff in schweren eckigen Falten um den Körper gelegt, rechts hinten geknotet ist und in zwei freien Enden nach beiden Seiten etwas vom Winde bewegt absteht. Die Behandlung der Falten hier genügt, um das Werk als das zeitlich erste von allen bekannten zu bezeichnen. Ungleich schlechter, geradezu hölzern sind die Gewänder der beiden andern Figuren, die sich schon dadurch auf den ersten Blick als Schülerarbeiten erkennen lassen. Maria ist in ein schweres faltenreiches Gewand gehüllt, das über dem halbrechts gewendeten Kopf haubenartig zusammengezogen ist. Sie hält die Hände über der Brust gekreuzt, ohne sonst auf irgend eine Weise Antheil am Vorgang zu nehmen.

Sehr misslungen sind die Beine, die in paralleler Stellung beide gleich lang sind, obwohl das eine als Spielbein behandelt eingeknickt und also in Wirklichkeit viel länger als das Standbein wäre. Die Figur droht umzufallen.

An der correspondirenden Stelle der andern Seite steht in ebenso schwerem faltigem Gewand Johannes, in der linken herabhängenden Hand

sein Volumen haltend, die übliche Andeutung seines Berufes als Evangelist und Verkündiger der christlichen Lehre, mit der Rechten einen Theil des Gewandes an die Schulter ziehend, eine äusserst gesuchte affectirte Haltung. Auf dem übermässig langen Hals ruht der halb nach links gewendete Kopf mit lang herabwallenden Locken. Das Gesicht mit der etwas stark vorspringenden Nase verräth in seiner leeren Behandlung ebenso wie das der Maria Schülerhand. Die drei kelchhaltenden Putti sind hübsch in den Raum hineincomponirt und auch im Entwurf von einigem Reiz, in der Ausführung aber sehr schlecht.

Die Figuren sind alle in einem Plan, hinter dem eine zweite Ebene den entfernt gedachten Hintergrund bildet. Es ist zwar ein Uebergang aus dem Vordergrund nach dem Hintergrund versucht, aber hier noch nicht geglückt. Zwei Bäume, die offenbar einen Mittelgrund andeuten sollten, sind viel zu klein ausgefallen; sie bilden zugleich den ersten Versuch, die Vegetation mit in die Darstellung einzubeziehen. Dass das eine Bäumchen vom Winde nach rechts gebeugt ist, während ein Fähnchen des Hintergrundes nach der entgegengesetzten Seite zeigt, nur nebenbei.

Den Hintergrund bildet die bereits erwähnte vielthürmige Stadt: eine Neben- und Hintereinanderstellung der verschiedensten Thurmformen; Befestigungs- und Kirchthürme, spitze uud flache, runde und eckige, dazwischen auch ein Centralbau mit Kuppel und Laterne in den Formen der italienischen Frührenaissance. Das Ganze ist von einer zinnenbekrönten Mauer umgeben und bildet eine ideale Stadtansicht, die sich der Künstler wohl unter dem Eindruck der in Italien gesehenen Werke eines Benozzo Gozzoli oder Agostino di Duccio in seiner Phantasie bildete.

Die Wolken darüber gemahnen an die heraufziehende Barockzeit, wenn gleich sie hier noch durchaus schematisch, stilisirt behandelt sind und in ihrer gleichmässigen Vertheilung mit dem Stadtbild zusammen einen einheitlichen gobelinartig wirkenden Hintergrund bilden.

Reinheit des Stiles geht Hand in Hand mit unvollkommener Ausführung, die spätern Werke des Künstlers werden das Gegentheil zeigen,

Kreuztragung

(1580), Ort und Art der Aufstellung sowie Erhaltung genau wie vor. Höhe 86 cm, oberer Abschluss halbrund, Breite 70 cm.

Den Mittelpunkt des in hügeliger Landschaft wohl geordneten, sich von links nach rechts bewegenden Zuges[21]) bildet der sein eigenes Kreuz nach Golgatha tragende Christus. Die Last hat ihn gebeugt, trotz der thatkräftigen Unterstützung des Symon von Kyrene, der das Kreuzende umfasst hält. Dem Erlöser gegenüber und ihn anblickend kniet in voller

---

[21]) Bei Müller und Mothes: Archäologisches Wörterbuch, und bei Müller: Lexikon der bildenden Künste, steht unter dem Artikel „Kreuztragung“: „Der Zug bewegt sich stets von der Linken zur Rechten.“ Es bedarf nur eines Hinweises auf die bekannte Darstellung Schongauer's oder auf Rafael's spasimo, um die Unrichtigkeit dieses so bestimmt ausgesprochenen Satzes zu beweisen.

Profilstellung Veronika, mit beiden Händen das Tuch haltend, auf dem die theueren Züge fixirt sind. Zur linken des Kreuztragenden, in der Darstellung also hinter ihm und in Folge der perspectivischen Verkürzung in etwas kleinerem Massstab als dieser, schreitet eine kecke Kriegergestalt, deren Oberkörper nackt gebildet ist, trotz des nur an den Endigungen erkennbaren Lederwamses. Den rechten Arm hat er zum Schlage erhoben mit einem allerdings wenig dazu geeigneten kleinen scepterartigen Instrumente. Die Linke hält das Ende des um Christus geschlungenen Seiles und stützt sich gegen das Kreuz, an dessen Vierung auch hier die Schrauben nicht vergessen sind.

Weiter rechts begegnen uns die bereits oben erwähnten Henkersknechte, die auch rein äusserlich durch den emporragenden Kreuzesarm als eine für sich abgeschlossene Gruppe erscheinend, dem Künstler willkommene Gelegenheit zu einer von aller Tradition freien Schöpfung boten. Drei unmittelbar dem Leben entnommene muntere Gesellen sind es, vollendete Gebirgstypen mit verschiedenen seltsamen Kopfbedeckungen, auch die Feder fehlt nicht an der Seite. Frohen Muthes wandern sie mit ihrem Handwerkszeug zur Arbeit.

Der Künstler hat sich zu sehr in seine Landsleute vertieft und darüber ganz ihren eigentlichen Beruf vergessen, nicht zum Nachtheil des Gesammteindruckes.

Die Lücken ausfüllend, schliessen sich in entsprechender Verkürzung und ganz flachem Relief weitere Krieger an, theils nur an Kopf und Füssen sichtbar; der eine, dessen hagere Gestalt rechts beinahe ganz zum Vorschein kommt, ist durch eine lange Lanze, die er über die Schulter trägt, als Longinus gekennzeichnet. Auf der linken Seite bilden Maria und hinter bezw. über ihr Johannes den Abschluss des Zuges. Für sie war kein rechter Platz mehr, und da der Künstler dies natürlich sehr wohl fühlte, behandelte er die hier nun doch einmal missglückten Gestalten auch in der Ausführung stiefmütterlich.

Hinter ihnen breitet sich in der geschilderten Weise Jerusalem aus. Das Stadtthor, aus dem der Zug seinen Ausgang genommen hat, erinnert an römische Triumphbogen, trotz des Fallgitters.

Auf einer Anhöhe darüber zeigen aufgerichtete Kreuze und eine kleine Kapelle das Ziel, das bald von der Spitze des Zuges, den beiden an einander gebundenen Schächern und drei derben Kriegsknechten erreicht ist; ein Gefangnentransport von packender Lebendigkeit und überaus momentaner Auffassung, genial hingeworfen und trotz des kleinen Massstabes bis in's Kleinste ausgebildet. Der vordere Schächer blickt reuevoll nach rückwärts.

Und alles dies in Stein gehauen auf der Fläche eines halben Quadratmeters! Es war ein kühnes Unternehmen, in dem Morinck mit den ersten Künstlern von zwei Jahrhunderten in die Schranken trat. Er studirte die verschiedenen Werke und nahm das gute, wo er es fand.

In der Composition lehnte er sich beinahe sclavisch an die jetzt in

der Sebalduskirche in Nürnberg befindliche Kreuztragung von Adam Kraft. Aber es sind nur Silhouetten, die er entnahm, und in jedem einzelnen Umriss componirte er eine neue eigene Gestalt. Den aus dem Bilde herausblickenden Christus entlehnte er dem populären Stiche Martin Schongauer's sammt der zu starken Drehung des Kopfes. Für den im Raum beschränkten Bildhauer war diese neue Auffassung ein grosser Vortheil. Er sparte so die Darstellung der klagenden Weiber (Ev. Lucae 23, 27) und lässt den schwer Bedrängten zu den ausserhalb des Kunstwerkes Stehenden die Worte sprechen: „Weinet nicht über mich, sondern weinet über euch selbst und über eure Kinder.“ Einst waren es die Gläubigen, zu denen er sprach, heute sind es die Kunstfreunde, die Wirkung bleibt dieselbe, denn sie beide haben ein empfindendes Herz für die Leiden der Menschheit!

Die dem strengen Stilgesetz folgende, objectiv in sich abgeschlossene Darstellung Rafael's hätte in Stein nie einen so gewaltigen Eindruck machen können.

Einige Fehler, wie der durch den Kopf von Christus hindurch dringende Kreuzesarm, der windschiefe Hackenstiel des einen Gebirglers, der bildeinwärts verschwindende Arm desselben und Aehnliches mehr sollen nicht verschwiegen werden; aber was bedeuten sie gegenüber der Grossartigkeit der Composition und den mannigfachen Feinheiten und reizvollen Bezügen in der Zusammenordnung der einzelnen Gestalten? Die virtuose Behandlung des Details — man achte nur auf den herrlichen Faltenwurf bei Christus und auf die meisterhaft gebildeten Hände — würde allein genügt haben, den Ruf des Künstlers zu begründen.

Epitaph des Weihbischofs Johann Jacob Mirgel

(1582) in die nördliche Wand der Jesuitenkirche in Konstanz eingelassen, mit Barockumrahmung umgeben, übertüncht und stark beschädigt. Das Ganze besteht aus zwei völlig von einander unabhängigen Theilen, einer Relieftafel aus Oehninger Kalkschiefer, darstellend „Christus am Kreuz“. Höhe 1,35 m, oben halbrund, Breite 65 cm, und einer darunter befindlichen Schrifttafel aus schwarzem Schiefer mit der römischen Minuskelinschrift:

D[eo]. O[ptimo]. M[aximo].

R[everendissi]mus D[omi]nus D[omi]n[us]: Ioannes Iacob[us] Mirgel, Patrici [us] Lin || dauiensis, S[anctae] Th[eologi]œ D[octor] Episcop[us] Sebaste[n]sis. Proep[iscopu]s, Vicari[us] || G[enera]lis; Canonic[us], Custos Cathed[ralis] Eccl[es]iœ Constantiensis, optimè de || ea annos. 40. merit[us]: Initiator Antistitu[m] 40, Sacerdotu[m] 1633. S[ancto] || Chrismate unctoru[m] 274117. Temploru[m] 284 Cœmeterioru[m] 99 Religio[n]e in Deu[m], Deip: [aram] D: (?) Iosephu[m], Zelo, pudicitia, munificentia in o[mn]ia Vrbis Tem || pla, Religios[as] familias, internos literaru[m] Alumnos, clarissimus. || Hoc angusto sub Saxo augustiori dign[us] Mausoleo, IESVM, inter IESV Socios, exspectat, quos viv[us] unicè amavit, coluit, et || Quinario, in V Christi Vulnerum

memoriam auxit; Sena || rium ipsemet factur[us] ni Dec[us] hoc sub Mitra[m] fulgere Reipub[licae] u || tili[us] alij censuissent. Obijt religiossime Septuagenari[us] 22. Septemb. || Anno 1629. || Collegium Soc[ietatis] Cratum Posuit.

Das sich als Werkstattarbeit darbietende Relief bildet eine Erweiterung der bereits beschriebenen Tafel mit dem nämlichen Gegenstande. Etwas freiere Behandlung der Composition und Verbesserung einiger dort noch fühlbaren Mängel einerseits und die noch im alten Stil behandelten Gewänder andererseits bieten Anhaltspunkte zur Datirung, woraus hervorgeht, dass dieses Werk ursprünglich für einen ganz anderen Zweck bestimmt, erst später zu diesem Grabmal Verwendung fand, als die Morinck'sche Werkstatt schon längst nicht mehr existirte.

Durch Hinzufügung eines vierten Engels ist der Raum zu beiden Seiten des Crucifixus ganz ausgefüllt, so dass Maria und Johannes viel tiefer nach unten gerückt sind. Der Kreuzesstiel, der zwischen diesen und vollständig im Vordergrunde zur Erde herabgeführt ist, wurde dadurch übermässig lang. Der sehr hohe Hintergrund wurde in höchst naiver Weise in drei Zonen getheilt, so dass dreimal übereinander und zwar nicht in räumlicher Abstufung, sondern in einer Ebene Jerusalems zu sehen sind. Die Wolken darüber sind schon viel freier wie vorher und bilden den Uebergang zu den Barockgebilden der späteren Werke. Auch die Putti sind hübscher und schwungvoller. Aber dem Ganzen fehlt die peinlich genaue Hand des Meisters, was besonders an unbedeutenden Dingen zum Vorschein kommt. So sind die Thürme von Jerusalem nur mehr roh angedeutet und die Schrift auf dem ans Kreuz gehefteten Zettel vergessen, ebenso die vier Schrauben am Kreuz.

Und doch athmet das Werk den Geist Morinck's, aus dessen Werkstatt es unzweifelhaft hervorgegangen ist.

Schellenbergisches Epitaph.[22])

1583. In der Südwand der Pfarrkirche zu Hüfingen bei Donaueschingen neben mehreren anderen Grabmälern derselben Familie eingelassen. Höhe 3,5 m, Breite 2,00 m.

Die Fläche ist durch zwei einfache horizontale Gesimse (Platte mit krönendem Glied) in drei Streifen getheilt. Die Mitte des durch Höhe dominirenden mittleren Streifens wird durch die Auferstehung in Relief eingenommen und zu beiden Seiten durch eine in einer Nische stehende Freifigur flankirt. Die Nischen sind ohne jede architektonische Umrahmung aus der Bildfläche geschnitten. Der das Werk bekrönende obere Streifen wird durch zwei nebeneinander aufgestellte umkränzte Wappen gebildet, zu deren Seiten zwei nackte Engel, auf Todtenköpfe sich stützend, angebracht sind. Im unteren Streifen und so dem Beschauer am nächsten kniet in stiller Andacht zu beiden Seiten eines in der Mitte aufgestellten Renaissancebetpultes die Familie des edlen Gebhard von Schellenberg,

[22]) abgebildet bei Kraus, Kunstdkm. Bd. II Kreis Villingen.



links von der Mitte ausgehend zunächst er selbst, kahlköpfig, bärtig in voller Rüstung, den Helm zu Füssen, hinter ihm zwei Söhne, ein älterer mit Vollbart, der andere noch ein Knabe, beide in modischer Tracht, auf der anderen Seite die Gemahlin, ihre sehr jugendliche Tochter und eine weitere Matrone, vielleicht eine Schwester der Frau, alle drei in einfachen, faltigen Gewändern, enger Taille mit Stehkragen und Krause, die beiden Frauen mit einem Kopftuch, das in breiten Streifen zu beiden Seiten vorne herabhängt, das Mädchen trägt die Haare im Netz.

Das Ganze baut sich auf einem Architrav auf, der seinerseits von zwei einfachen Kragsteinen getragen wird. Ein weiterer unterstützender Stein in der Mitte dient als Schrifttafel. Die gothische Minuskelinschrift lautet:

Im Jhar 1583 . den . 13 . Mertz Starb der Edell und vest Gebhard von schellenberg zu Hüfingen Ranndeckh und stauffen und zuvor Im Jar 1582 den 7 Juny starb die Edell und tugentreich frow Barbara von Faulach sein Ehegmachell deren Seelen Gott durch Christum Jhesum gnedig Sein welle AMEN

PIIS PARENTIBVS JOAN : A SCHELLE
BERG FILIVS MŒSTISS [IMVS]

Wenn im Allgemeinen der unorganische Aufbau, die Uneinheitlichkeit im Massstab des Figürlichen und die Roheit im architektonischen Detail bei diesem Werke auffällt, muss man sich um so mehr wundern über grosse künstlerische Fähigkeiten, die sich im Einzelnen bieten, insbesondere bei der Auferstehungsdarstellung.

In der Mitte steht auf dem etwas bildeinwärts gerückten Grabe, einem einfachen viereckigen Postamente, die nackte Gestalt des Auferstandenen; in der Linken hält er die Kreuzesfahne (der einst hölzerne Stiel ist nicht mehr vorhanden) die Rechte ist zum Himmel erhoben. Das um die Scham gelegte Leichentuch fliegt mit seinen langen freien Enden in bewegten Linien um die ausgestreckten Arme. Vier geharnischte Wächter umgeben im Kreise den Vorgang. Den vordersten hat der Schrecken an seine liegende Haltung gebannt, die übrigen sind aufgesprungen; sie greifen unwillkürlich und angstvoll zu den Waffen, halb fliehend vor der übernatürlichen unbezwinglichen Macht, sie halb bewundernd. Den Hintergrund bilden Wolken, die mandorlenartig um Christus vertheilt sind; man sieht, es handelt sich hier um eine durchaus malerisch gedachte Composition, deren geradezu visionäre Wirkung durch einen alle Schärfen des Materials aufhebenden Schleier, die sonst so verhasste Tünche noch erhöht ist.

Anderthalbmal so gross als die Gestalten des Reliefs sind die beiden Freifiguren in den Nischen, hübsche Gewandstatuen, die ihrer richtigen Benennung harren. Kraus bezeichnet sie irrthümlich als „Gebhard v. Sch. und s. Gattin". Es sind vielmehr die Namensheiligen des Ehepaares v. Sch., der heilige Gebhard von Bregenz, Bischof von Konstanz und Stifter von Petershausen, durch seine Bischofstracht und das in der Rechten gehaltene

Kirchenmodell als solcher charakterisirt und die heilige Barbara, an dem Thurm in ihrer Linken kenntlich.

Die Behandlung der Gewänder, die Durchbildung des Anatomischen und die kühne Composition der Auferstehung lassen es ausser allem Zweifel erscheinen, dass die Schöpfung von der Hand Morinck's herrührt.

Epitaph des Andreas vom Stain.

1589. An der Nordwand der St. Nicolauscapelle im Münster in Konstanz. Relieftafel aus Oehninger Kalkschiefer. Höhe 86 cm. Breite 75 cm. Architecturumrahmung aus Sandstein. Die unten angebrachte römische Majuskelinschrift lautet:

DEN · 9 · TAG · APRIL · DES · 1589 · JARS · ST
ARB · DER · ERWIRDIG · V[N]D · EDEL HERR
ANDREAS · VOM · STAIN · HOHER · STIFFT ·
COSTANZ · CVSTOR · VND · SENIOR
DEM · DER · ALMECHTIG · GOT · GNE
DIG · SEIN · WELLE · AMEN ·

Kraus bezeichnet das Werk als „recht gute Barockarbeit". Fickler schreibt im Jahre 1864: „Werk des damals zu Konstanz lebenden geschickten Bildhauers Hans Morinck." Er entnahm wohl diese richtige Bemerkung den „Denkmalen deutscher Baukunst am Oberrhein" vom Jahre 1825.

Der hier verewigte Andreas vom Stain ist knieend dargestellt mit dem Chorherrengewande angethan, die Hände zum Gebet gefaltet und den Blick nach dem vor ihm aufgepflanzten Crucifixus gerichtet, um den einige schwebende Engel angeordnet sind. Neben dem Knieenden steht ein Renaissancebetpult mit reicher Rücklehne, an deren oberem Ende auf einem kleinen Schildchen das Wappen des Andreas vom Stain angebracht ist. Den Hintergrund bildet die immer wiederkehrende vielthürmige Stadt. Sie ist nicht das einzige Erkennungszeichen unseres Meisters. Der Gekreuzigte ist eine directe Wiederholung des an erster Stelle beschriebenen Werkes sammt der dort erwähnten Verlängerung des einen Kreuzarmes und den vier Schrauben. Den drei Blut auffangenden Engeln sind oben aus den Wolken hervorragend und nur zum Theil sichtbar zwei weitere zugesellt. In der Ausführung und noch mehr in der Anordnung derselben macht sich der Fortschritt des Künstlers bemerkbar. Die Darstellung ist aus der Ebene des Bildes in den wirklichen Raum verlegt.

Einige Mängel, wie der perspectivisch misslungene Betstuhl und das massstäbliche Missverhältniss desselben zu dem daneben Knieenden sind nur wenig fühlbar. Ueber die umrahmende Architektur wird weiter unten im Zusammenhang mit einem späteren Werke gesprochen.

St. Annaaltar[23])

1590, an der Ostseite der St. Annencapelle im Münster zu Konstanz.

Ein grosser reicher Renaissanceaufbau aus Holz umrahmt in der

[23]) Schlechte Abbildung bei Kraus, Kstdkm. Bd. I. S. 172.

Mitte eine oben halbkreisförmig endigende Relieftafel von 1,80 m Höhe und 1,06 m Breite und bildet seitlich zwei Nischen mit je einer Freifigur von 1,0 m Höhe. Die Bekrönung bildet Maria mit dem Kinde, darunter das Wappen des Stifters. Die auf Holz gemalte und mehrfach erneuerte römische Majuskelinschrift lautet:

AD CVLTVM SVMMI DEI VIRGINISQVE DEIPARÆ AC PROGENITORVM EIVS ANNÆ ET IOACHIMI || INTEGERRIMIQVE SPONSI IOSEPHI HONOREM ARA ISTA PRIMVM AB AD^m[odum] R[EVEREN] DO NOBILI ET CLARISSIMO D[OMI]NO || ANDREA WENDELSTEIN VID (?) HVIVS CATHED[RALIS] ECCL[ES]IÆ QVONDAM CANONICO ET CANTORE ANNO MDXC || ERECTA ET AB EIVS EX SORORE NEPOTE IOANNE ANDREA DORNSPERGER VID (?) EIVSDEM CATHED[RALIS] || ECCL[ES]IÆ CANONICO IN HANC CAPELLAM NOVITER EXSTRVCTAM TRANSLATA EST ANNO MDCXXV || SALVE PARENS SANCTISSIMA SACROBEATA CONIVGE SACRATIORE FILIA NEPOTE SACRATISSIMO.

Das gut erhaltene ungetünchte Relief stellt Anna inmitten der Heiligen Familie dar. Die beiden Frauen sitzen in faltenreichen Gewändern mit Kopftuch im Vordergrunde sich gegenüber, Maria bei vollen runden Formen ohne viel inneres Leben, die heilige Anna mehr individuell mit breiten faltigen Zügen. Das kleine nackte Christkind wendet sich vom Schosse der Mutter nach dem der heiligen Anna, die durch einen Vogel, den sie auf der Hand hält, die Aufmerksamkeit des Kindes auf sich gezogen hat. Links hinter Maria steht in zu starker Verkürzung Joseph, kahlköpfig, bärtig, am Hals die Kopfschlagader als Spur des Künstlers aufweisend.

Den Kopf stark nach rechts gewendet, lauscht Joseph aufmerksam der Musik eines allerliebsten Engelchores, der erst die an und für sich profane Genrescene zur religiösen Darstellung erhebt. Drei halberwachsene Engel singen aus einem Notenhefte; ihre Haltung ist affectirt, ihre Gewandung dünn, aber noch nicht nass, beim einen tritt das nackte Bein aus der Gewandung heraus.

Oben auf der hohen Rücklehne von Anna's Stuhl sitzt ein kleiner nackter drolliger Engel, der den Gesang mit dem Triangel begleitet. Zwei weitere schwebende Putti halten rechts und links den Vorhang des den oberen Abschluss bildenden Baldachins auseinander.

Ueber die beiden Statuen in den Nischen ist mit Bezug auf Stil und Behandlung nichts Neues zu sagen. Die linke jugendliche Gestalt mit dem Kelch in der Hand ist Johannes der Evangelist, der bärtige Mann rechts mit der Schriftrolle ein Prophet, vielleicht Jesaias, der das Kommen des Christuskindes weissagt. (Jes. 7, 14).

Die Holzarchitektur des Altars ist wohl nach einer Skizze Morinck's, jedoch ohne seinen Einfluss auf das Detail von der Hand eines Schreiners gefertigt.

Die vollständig erhaltenen Münsterfabrikrechnungen im Münsterarchiv zu Konstanz geben hierüber keinen Aufschluss, weil es sich um

eine Stiftung handelt. Paramente und nothwendige Reparaturen konnte die erschöpfte Kasse nur noch leisten. Die Altäre aber verdanken ihre Entstehung in jener Zeit ausschliesslich dem mildthätigen Sinne von Domherren und Patriziern. Die Protokolle des Domstiftes Konstanz im Generallandesarchiv in Karlsruhe hat Herr Dr. jur. Beyerle jr. durchgesehen, ohne den Namen „Morinck“ zu finden.

Epitaph der Frau Morinck (Fig. 1)

1591, einst an der nördlichen Aussenseite des Chores von St. Stefan in Konstanz, jetzt im Innern desselben auf der Evangelienseite in die Wand eingelassen, in einigen Theilen ergänzt (die angeflickte Stirn des Engels links ist völlig misslungen und verdirbt das sonst reizvolle Köpfchen) und mit einem dicken dunkelgrauen Oelfarbanstrich versehen. Höhe 1,15 m, Breite 0,92 m. Die gothische Minuskelinschrift lautet:

Anno 1591. Den 23 December Ist In Gott
Sellig Entshlaffen Die Erbar vnd Dugentsam
Frow Effrasina Hareisein Des Erbaren Hans Morinck
Bildhowers Gewesne Hausfrow Der
Allmechttig Gott Welle Ihr vnd Alen
Cristglobigen Selen gnedig Sein.

Wir sind in der überaus glücklichen Lage, hier ein absolut sicher beglaubigtes eigenhändiges Werk unseres Künstlers zu besitzen, zugleich sein schönstes, und von einer erhabenen Grösse, wie sie die deutsche Kunst des ausgehenden 16. Jahrhunderts sonst kaum aufzuweisen hat. Schon Bergmann,[24]) der dieses Werk noch an seinem ursprünglichen Platze sah (1825), erkannte die Bedeutung desselben, indem er es „in Hinsicht auf Anordnung und Vollendung zu den schönsten Arbeiten des Künstlers“ rechnete. Marmor[25]) bediente sich derselben Worte.

Die Grundform der Composition, einer Pietà, ist ein gleicharmiges Kreuz, dessen senkrechte Linie von Maria mit dem Sohn im Schosse gebildet wird, die horizontale von zwei nackten Engeln, welche die ausgestreckten Arme des Toten halten, eine bei aller Einfachheit grossartige und durch die allseitige Symmetrie vollendete Darstellung; dazu berückende Formen im Einzelnen.

Der nackte Leichnam ist ein anatomisches Kunststück; jeder Muskel ist in richtiger Form an seinem richtigen Platz auf dem wohlverstandenen Knochengerüste aufgebaut, und wie ein Schleier überzieht das Ganze eine wunderbar feine Epidermis, die ihre Durchsichtigkeit trotz des dicken Oelfarbanstriches bewahrt hat.

Im Antlitz des Todten ist der allerhöchste Grad von Schmerz zum Ausdruck gebracht, es ist der Schmerz des Künstlers selbst, der ihn am

[24]) Siehe Anmk. 4.

[25] Topographie von Konstanz. Konst. 1860.

Weihnachtsabend einsam und verlassen an der Bahre des geliebten Weibes zusammenbrechen liess. Die Kunst allein konnte den schwer Betroffenen wieder aufrichten. Und so schuf er denn diesesmal nicht für Geld, sondern aus heller Begeisterung und Liebe dem Andenken seiner Frau dieses herrliche Werk, bei dessen Ausführung der erhitzten Künstlerphantasie das Schattenbild der gewaltsam Entrissenen dauernd vor Augen gestanden haben mag! Ihre edlen Züge sind in idealer Verklärung — unbewusst vielleicht — in die der Maria übergegangen, die mit erhobenen Händen



Fig. 1.

und aufwärts gerichtetem Blick der Wirklichkeit völlig entrückt eine überwältigende, durchgeistigte Auffassung der mater dolorosa bietet.

Die beiden Putti zur Seite sind ungeachtet der sie umgebenden Schrecknisse unbefangen und heiter und vollenden so die köstliche Harmonie des Mollklanges.

Die Schrifttafel mit dem Uebrigen aus einem Stück zeigt eine hübsche einfache Renaissanceumrahmung und ist an den Enden mit zwei auf Voluten aufsitzenden Engelsköpfchen aufs Feinste geziert.

Die Gewandung der Maria ist in grossen Zügen behandelt, die, ohne der Monumentalität Eintrag zu thun, in kleine Fältchen zergliedert sind und sich logisch und schön um den Körper legen, die Formen verdeutlichend, sie nicht verhüllend.

Den Grund der Darstellung bildet felsiges Gestein, das unten unbe-

stimmt aus der Fläche herauswächst, unter den Füssen der Engel und der Maria scharfe Kontur annimmt und oben wiederum in die Fläche verläuft: eine irdische Basis, auf der ein religiöses Thema ins rein Menschliche übersetzt, von Menschenhand ausgeführt, erhaben, übermenschlich in die Erscheinung tritt. Morinck hat sich hier selbst übertroffen! Und dieses Urtheil darf, so glaube ich, bestehen bleiben trotz der Erkenntniss, dass Michelangelo der geistige Urheber der Composition ist! Condivi belehrt uns hierüber im Cap. LXIII seiner vita di M. A. mit den Worten: „Fece (sc. M. A.) a requisizione di questa Signora (sc. Vittoria Colonna) un Cristo ignudu, quando è tolto di croce, il quale, come corpo morto abbandonato, cascherebbe a'piedi della sua santissima Madre, se da due Agnoletti non fosse sostenuto a Craccia. Ma ella sotto la croce stando a sedere con volto lacrimoso e dolente, alza al cielo ambe le mani a braccia aperte, con un cotal detto, che nel Troncon della croce scritto si legge: Non vi si pensa quanto sangue costa!"

Sieht man von der rein äusserlichen Weglassung des Kreuzes ab, so stimmt die Beschreibung wörtlich mit unserm Bilde überein.

Michelangelo's Werk ist verschollen, Morinck wird es auch nicht gesehen haben; seine Quelle mag irgend eine Replik gewesen sein, vielleicht die Erzplakette, von der das Berliner Museum ein Exemplar besitzt.[26]) Der kleine Maassstab dieser Vorlage erforderte ein selbständiges Studium, und bei vergleichender Betrachtung wird die Verschiedenheit der Auffassung, der vertraulichere Zug gegenüber der monumentalen Strenge Michelangelo's denn auch sofort auffallen. Die Individualisirung aber und dazu die vortreffliche Ausführung der entlehnten Idee geben dem Werke den Werth einer unmittelbaren Schöpfung.

Wir sind gewohnt, den Begriff der Originalität in ängstlicher Wahrung des geistigen Eigenthums zu enge zu fassen. In der griechischen Kunst war es die Regel, den nämlichen Gegenstand immer und immer wieder zu bilden, um in dieser Wiederholung dem Ideale möglichst nahe zu kommen.

Und ist es nicht bewundernswerthe Kühnheit und congeniales Empfinden, wenn Morinck eine Composition Michelangelo's zum Vorbilde nimmt?

Reflexionen können den Werth eines Kunstwerkes nicht ausmachen, sie sollen ihn aber auch nicht beeinträchtigen!

Tabernakel für's heilige Sacrament

1594, an der nördlichen Chorwand von St. Stephan in Konstanz unmittelbar neben dem Grabe der Frau Morinck's aufgebaut. Gesammthöhe 6,2 m.

Der architektonische Aufbau gliedert sich in zwei Etagen, deren untere die rechteckige durch ein einfaches Rautengitter verschlossene

---

[26]) No. 993 des Katalogs von Bode und v. Tschudi; daselbst abgebildet auf Taf. XLVIII.

Oeffnung zur Aufbewahrung des heiligen Brotes enthält, die obere in triumphbogenartiger Vertiefung eine Reliefdarstellung des Heiligen Abendmahles. Zwei freistehende weibliche Gewandfiguren flankiren das Sacramentarium, zwei wappenhaltende Putti die Coena. Ein gebrochener Giebel, in dessen Mitte auf einem Postamente der an Michelangelo's Christus in S. Maria sopra Minerva erinnernde Auferstandene steht, bildet den oberen Abschluss.

Die Architektur ist aus Sandstein gebildet und weiss getüncht, das Figürliche aus Oehninger Stein mit dunkelgrauer Tünchung. Der oberste Architrav trägt die römische Majuskelinschrift:

DILEXI DOMVS TVÆ DECOREM

der untere in derselben Schrift:

ECCE PANIS ANGELORVM.

Der Ausgangspunkt des ganzen Aufbaues, eine Console, etwa nach Art des Schlusssteines der Archivolte zu denken, musste irgend einem später an die Wand gestellten Möbel weichen. Die kleine Bronzetafel, die hier in die Wand eingelassen ist und ursprünglich noch tiefer gesessen haben muss, enthält die römische Majuskelinschrift:

DEM · ALLERHAILIG · HOCHWVRD · SACRAMENT · DES · ALTARS · ZV · EREN : ‖ HABEN · AUS · SONDER · CHRISTLICHE · EIFER · DER · EDEL · VND · FEST · MARX · ‖ SCHVLTHAIS · DISER · ZEIT · HOCHFÜRST : CARD · VO ÖSTEREICH · STATAMA · ‖ ZV · COSTANZ · OVCH · SEIN · LIEBE · HAVSFROW · DIE · EDEL · VND · DVGENT · ‖ REICH · F · MADLENA · SCHVLTHAISIN · GEBORNE · MONTPATIN · VO · ‖ SPIEGELBERG · DIS · OBSTENDE · WERCK · MACHE · LASSE · ANO · 1594.

Das Hauptinteresse an diesem grossen Werke bildet natürlich für uns wie einst für den ausführenden Künstler das

Abendmahl, Höhe 1,3 m, Breite 0,90 m.

Um einen runden (!) Tisch sitzen Christus und die 12 Apostel, die Hälfte der Dargestellten mit dem Rücken an der Wand, in ihrer Mitte der Herr selbst, dem der junge Johannes in den Schoss gefallen ist (Ev. Joh. 13, 23). Ueber ihnen füllt ein Baldachin ähnlich dem am St. Annaaltar die Archivolte aus. Die übrigen Apostel reihen sich, der Rundung des Tisches folgend, nach vorne an. Drei von ihnen sind in ihrer ganzen Figur sichtbar und dem Gesetz der Perspective folgend beträchtlich grösser, als die hinten sitzenden. Der eine von diesen künstlerisch bevorzugten ist Judas.

Es wäre ein grosser Irrthum, wollte man aus der völligen Verschiedenheit von dem Abendmahl Lionardo's in der doch nur äusserlichen Anordnung den Schluss ziehen, Morinck hätte dieses 100 Jahre früher entstandene, damals wie jetzt gleich berühmte Werk nicht gekannt. Vielmehr zeugt die Gruppirung zu Dreien und die Verbindung der einzelnen Gruppen unter sich durch Handbewegungen von einem eingehenden und erfolgreichen Studium der für alle Zeiten massgebenden Lionardo'schen Schöpfung.

Aber der gegebene überhöhte Raum und noch mehr die Gesetze der Plastik forderten eine andere Anordnung. Für den Maler hat Göthe[27]) Recht, wenn er sagt: „Jeder sittliche Ausdruck gehört nur dem oberen Theil des Körpers an und die Füsse sind in solchen Fällen überall im Wege." Der Bildhauer aber, dem die Darstellung des inneren Seelenlebens nur bedingt ausführbar und statthaft ist, muss statt der in Stein todten Augen den ganzen Körper sprechen lassen!

Die Apostel sind gleichsam electrisirt von den eben vernommenen Worten: „Wahrlich, ich sage euch, Einer unter Euch wird mich verrathen." (Ev. Matthäi 26, 21 und Ev. Joh. 13, 21). Der Strom durcheilt die Kette, in jedem Gliede je nach dessen innerer Beschaffenheit eine grössere oder kleinere Wirkung zurücklassend. Die vernichtende Katastrophe erfolgt da, wo die Leitung unterbrochen ist: bei Judas! Entsetzt weichen seine beiden Nachbarn vor ihm zurück. Er selbst kehrt dem Tische den Rücken. Die zur Flucht gerichteten Beine versagen vor Schreck. Mit der Linken hält er krampfhaft den Geldbeutel, die Rechte furchtsam und verlegen hinter sich verbergend, aus Angst, er könne durch eine Bewegung nach der Schüssel sich vollends verrathen. Das Haupt hat er erschrocken nach Christus gewendet; es sind durchaus edle Züge, „wie denn — um abermals mit Göthe zu sprechen — der gute Geschmack in der Nähe so reiner und redlicher Menschen kein eigentliches Ungeheuer dulden könnte."

Von den übrigen Aposteln mögen nur noch zwei, die ein ganz besonderes Interesse bieten, Erwähnung finden, der zweite rechts von Christus, der greise Simon Zelotes, der älteste der Apostel wegen seiner bereits oben erwähnten grossen Aehnlichkeit mit dem Moses des Michelangelo, und der zweite links von Christus wegen seiner in die Augen springenden Individualität, durch die er völlig aus der Reihe der anderen durchaus ideal gebildeten Köpfe herausfällt. Er sitzt ganz hinten, nur sein Kopf ist sichtbar und die eine Hand, mit der er dem nebensitzenden Petrus untergefasst hat. Man hat das Gefühl, hier keinen Apostel, überhaupt kein Phantasiegebilde des Künstlers vor sich zu haben, sondern einen direct dem Leben entnommenen Menschen. Betrachten wir ihn näher.

Die hohe an den Schläfen eingezogene Stirn und die stark vorspringenden Oberaugenknochen sind Anzeichen von geistiger Bedeutsamkeit und Willenskraft, die tief liegenden, in die Ferne blickenden Augen lassen Unerschrockenheit, Kühnheit, Verwegenheit erkennen. Dazu ein ungemein gutmüthiger Zug um den Mund und das kleine runde Kinn mit dem faltigen Unterkinn. Der kurze breite Hals macht den Eindruck einer gewissen Behäbigkeit. Die etwas dünnen frei angeordneten Locken vollenden die Individualität des völlig bartlosen Gesichtes. Es ist ein schöner, sympathischer Kopf, der, einmal gesehen, nie mehr vergessen wird! Wie? Wenn es Morinck selbst wäre?!

Meine Vermuthung reifte zur Ueberzeugung, als mir genau derselbe

---

[27]) Joseph Bossi über das Abendmahl Leonardo's da Vinci.

Kopf in der nämlichen bescheidenen Zurückgezogenheit auf einer anderen weiter unten behandelten Tafel wieder begegnete.

Fünfzig Jahre mag er ungefähr gezählt haben, als er sich hier vor nunmehr 300 Jahren verewigte. Seine Geburt fällt demnach ungefähr ins Jahr 1544.

Es war ein Schweres, in Relief dreizehn Personen um einen runden Tisch zu gruppiren, indess das Schwere reizte und gelang. Kleinigkeiten aber wurden eines eingehenden Studiums nicht gewürdigt, daher die auch hier wieder auftretenden Verstösse an den Gegenständen auf dem Tisch. Doch das sind nur Kleinigkeiten, im Uebrigen steht das Werk auf dem Gipfel der Morinck'schen Kunst, zugleich aber auch an der Schwelle ihres Verfalles. Man betrachte die beiden weiblichen Freifiguren, von denen die eine mit dem Becher in der Hand den Glauben darstellt, die andere mit dem Anker, von dem nur noch der Querbalken in der Hand erhalten ist, die Hoffnung. Mit Bezug auf Schönheit und Freiheit in der Composition lassen sie alles Bisherige weit hinter sich, aber die organische und durchgeistigte Gewandbehandlung des Meisters wird bei ihnen unter der Hand von allerdings tüchtigen Gesellen zur Manier. Das Durchscheinende wird durchsichtig, der Stoff ist nass, die Kunst wird zur Virtuosität, der Renaissancestil geht in den Barockstil über.

Wie verhält sich nun die architektonische Umrahmung zu dieser Stilwandlung? Zunächst möge festgestellt sein, dass die Architektur am Epitaph des Andreas vom Stain vom Jahre 1589 genau denselben Character trägt, dass also Morinck von Anfang an in der Architectur seinen Stil festsetzte und dann unverändert beibehielt. Das Schellenberg'sche Epitaph zeigt den ersten Versuch. Dieser Stil ist nun ohne Zweifel als barock zu bezeichnen, aber nicht im Sinne der eigentlichen Barockarchitectur, sondern nur in sofern, als überall und zu allen Zeiten dann etwas Barockes entsteht, wenn ein Nichtarchitekt, ein Künster einer anderen Zunft, in Architektur arbeitet. Seine Künstlerschaft verleiht ihm das Gefühl für gute Verhältnisse und den Sinn für schöne Formen, nicht aber das tectonische Verständniss! Dazu kommen Freiheiten, die sich der Künstler einer freieren Kunst an der strengen Architectur erlaubt. Die Architektur Donatello's ist ebenso von diesem Gesichtspunkte aus zu beurtheilen wie die Morinck's. Es sind eben die Formen der Zeit in freier, wenn man will malerischer Auffassung, frei vor Allem von den Fesseln der Materie.

Ueber Missverhältnisse zwischen Architrav und Fries und Aehnlichem muss man ebenso hinwegsehen wie über das seitliche Aufsitzen der schmalen Archivolte auf dem breiten Pfeiler, der in der Mitte eine consolenartige Verkröpfung hat. Ein Architekt würde organischer gearbeitet haben.

Immerhin ist das Ganze ein schöner Aufbau, dessen Wirkung durch die ehemalige Vergoldung der Ränder noch erhöht wurde. Es ist das grösste Werk Morinck's und in dem Jahre vollendet, da der Künstler mit neuer Kraft die zweite Ehe einging.

Epitaph des Horatius Tritt und seiner Frau

1595. Ursprünglich in St. Johann in Konstanz, jetzt im Rosgartenmuseum daselbst, ungetüncht, sehr gut erhalten, sogar mit deutlichen Farbresten auf den Wangen, Vergoldung an den Gewändern. Der Kopf des Horatius Tritt und dessen Hände sind von dem jetzt lebenden Konstanzer Bildhauer Hans Bauer ergänzt. Höhe 0,58 + 0,45 m, Breite 1,40 m. Die römische Majuskelinschrift lautet:

NOBILI · AC · VALIDO · VIRO · HORATIO · TRITT · DIE · X · AV- GVSTI · ANNO · D[OMI]NI · M · D · X · C · V ÆTATIS · VERO · SVÆ · LXIV ·	NOBILI · ITEM · MATRONÆ ELISABETÆ · DE · GALL · DIE III. IANVARII · ANNO · D[OMI]NI · M · D · C · XXVI ÆTATIS · VERO · SVÆ · LXXXIV ·

PARENTIBVS · OPTIMIS · PIE · IN · CHR[IST]O · DEFV[N]CTIS · FILII ·
MOESTISSIMI · POSVERVNT · ANNO · M · D · C · XXVI ·

Kraus schreibt: „Die Zeit des Ablebens des Hans Morinck ist unbekannt. Sein Haus trägt das Datum 1608, Schreiber I, 3 [28]) setzt sein Ende um 1620. Ist dies Werk ihm zuzuschreiben, so hätte er bis 1627 gelebt.“

Nun wissen wir aber einerseits, dass der Künstler im Jahre 1616 endete; andererseits lässt die Verwandtschaft mit dem Schellenbergischen Epitaph und die Ausführung der Arbeit einen Zweifel an der Autorschaft Morinck's nicht aufkommen. Er muss also das Werk früher ausgeführt haben, als die Inschrift angiebt und zwar wie man aus der Anordnung der Schrift ohne Weiteres ersehen kann, nach dem Tode des Mannes im Jahre 1595. Die Schrifthälfte rechts und die beiden durchgehenden Schlusslinien wurden dann nach dem Tode der Frau im Jahre 1626 an die zu diesem Zweck freigebliebene Stelle nachgetragen.

Den plastischen Schmuck des Werkes bildet die zu gemeinsamem Gebet knieende zahlreiche Familie des Horatius Tritt. Die Stifterfiguren, die in früherer Zeit einen untergeordneten Bestandtheil religiöser Darstellungen bildeten, sind hier für sich allein zu einem selbständigen Kunstwerke gediehen. Das Schellenberg'sche Epitaph bildet ein Mittelglied in diesem Werdegang, indem dort über der betenden Familie noch, wenn auch für sich abgeschlossen, eine religiöse Darstellung vorhanden ist Einen weiteren Fortschritt jenem früheren Werke gegenüber bildet die perspectivische Anordnung, durch die allein es möglich war, auf dem kleinen Raume 19 Personen unterzubringen.

Links knieen die männlichen Mitglieder der Familie, zuvorderst der Vater, hinter ihm drei bärtige Söhne nebeneinander und als letzte Reihe vier pausbackige Knaben, auf der rechten Seite in umgekehrter Reihenfolge vier und dann drei Mädchen, hinter diesen drei Frauen und ganz hinten für sich allein Elisabeth de Gall, aber nicht als Greisin in ihrem 84. Lebensjahre, sondern als behäbige, kräftige Frau: ein abermaliger

---

[28]) Kraus meint „Denkmale deutscher Baukunst am Oberrhein“ Heft I, S. 3.

Beweis dafür, dass das Werk im Jahre 1595 entstand, als sie 53 Jahre zählte.

Beim Kopf des Familienhauptes hat sich der Restaurator zu sehr an die Söhne gehalten und zu wenig an die Inschrift. Dem 64jährigen hätte ein Kopf wie der des Gebhard von Schellenberg besser gestanden.

Die Kleidung ist modisch und besteht bei den männlichen Gestalten aus kurzen Pumphosen, einem Brustpanzer, darüber gelegter Weste mit goldenen Knöpfen und einem ärmellosen übergeworfenen Mantel mit hohem Stehkragen und der Krause, bei den weiblichen aus einem oben engen, unten weiten faltigen Rock und kurzer, eng anliegender Taille mit Stehkragen und Krause. An der vordern spitzen Endigung der Taille ist eine goldene Kette mit daran hängender Münze befestigt. Dies und ein am Oberarm aufgemaltes Kreuz zeigt die Angehörigkeit zu einer geistlichen Vereinigung. Die Mädchen haben das Haar im Netz, während die Frauen das bekannte über die Arme hängende Kopftuch tragen.

Die Gesichter sind individuell, besonders die der drei ältesten Söhne, bei denen die feine Behandlung des Kopf- und Barthaares auffällt. Bei den vier Knaben ist die Jugendlichkeit durch etwas übertriebene runde Formen (sogar kreisrunde Augenschlitze) dargestellt; sie erinnern an Puttenköpfe. Alle knieen auf Kissen, an denen auch die Quasten nicht vergessen sind, wie denn überhaupt das Ganze äusserst liebevoll und fehlerlos durchgeführt, trotz des simpeln Gegenstandes von ergreifender Wirkung ist.

Der untere 45 cm hohe Streifen ist aus drei Kartuschen gebildet, einer mittleren, langgestreckten mit der Schrift und den beiden seitlichen mit Wappen. Die schönen freien Renaissanceformen reihen sich würdig der oberen bildlichen Darstellung an.

Trinität (1596)

in der nordöstlichen Nische der Rotunde (kath. Kirche) in Karlsruhe. Die Tafel stammt aus dem Kloster Petershausen, gelangte mit dem jetzt in der Karlsruher Sammlung aufgestellten Portal der Kirche in den Besitz des Grossherzogs Ludwig und wurde in der Fasanerie zu Karlsruhe Wind und Wetter ausgesetzt, bis Grossherzog Leopold ihr den jetzigen würdigeren Platz einräumte. Höhe 1,65 m, Breite 1,12 m.

Die schöne Composition bildet die Vorstufe zu späteren Wiederholungen des nämlichen Gegenstandes. Ein Vergleich, insbesondere mit der weiter unten zu besprechenden Tafel der Karlsruher Sammlung lässt einen Einblick thun in das ernste Streben des Künstlers, durch Nutzbarmachung der jeweiligen Erfahrung das Höchste zu leisten. Alle hier fühlbaren Mängel in der Composition, wie z. B. das unangenehme Paralellgehen des von dem Engel rechts gehaltenen Kreuzes mit dem Leichnam Christi und die ausser Zusammenhang stehende Vertikale des von dem Engel links umfassten Schandpfahles sind später beseitigt. Die Behandlung der Gewänder und Wolken geben Anhaltspunkte zur Datirung.

Kreuzabnahme

1597) ursprünglich im westlichen Kreuzgang der Benedictinerabtei Petershausen bei Konstanz. „Im Jahre 1831 fing man an, die Klosterkirche abzubrechen. Die schönen Bildhauerarbeiten, wahrscheinlich künstlerische Erzeugnisse des Konstanzer Bildhauers Hans Morinck, wurden um wahres Spottgeld verkauft." [29]) Auf das Osterfest des Jahres 1853 gelangte das Werk zusammen mit der gleich zu besprechenden Trinität in die damals vom Baudirector Fischer neu erbaute Pfarrkirche zu Hepbach[30]) bei Markdorf, wo beide Werke noch zu finden sind, die Kreuzabnahme an der nördlichen Wand, die Trinität gegenüber. Den Seetransport haben die Sculpturen gut überstanden, der Tünchung sind sie beide nicht entgangen. Höhe 1,80 m, Breite 1,20 m, oberer Abschluss halbrund.

Der Leichnam Christi ist auf ein bankartiges Postament gelagert, mit dem aufgerichteten Oberkörper sich an die neben ihm sitzende Maria anlehnend, über deren Schoss sein rechter Arm herabhängt. Eine ganz von vorne gesehene anmuthige Frau in der Mitte hat die Hände zum Gebet gefaltet, eine weitere Frau kniet zu Füssen Christi und breitet die Arme aus.

Den Hintergrund bilden links von dem in der Mitte angedeuteten Kreuz der jugendliche Johannes, mit einer weiblichen Gestalt, der er tröstend den Arm um die Schultern legt, rechts drei Männer, von denen der mittlere identisch ist mit dem Portraitkopf des Abendmahles. Der Leichnam Christi ist mit der gewohnten Meisterschaft ausgeführt. Das Antlitz und auch die Stellung der Arme geben mehr den Eindruck eines nach schwerer Arbeit Schlummernden, als den eines Todten. Die Gewänder der Frauen sind stellenweise nass aufgelegt. Der Werkzeugkorb vorn am Boden ist der bereits mehrfach erwähnte und bildet so gewissermassen die Schutzmarke der Morinck'schen Werkstatt.

Trinität

(1597) theilt Ursprung, Schicksal, Grösse und Format mit dem eben beschriebenen Werke.

Es ist eine Wiederholung der bereits besprochenen Tafel in der Karlsruher Kirche und bildet den Uebergang zu der weiter unten zu betrachtenden Darstellung desselben Gegenstandes. Hier möge es genügen, auf die noch unfreie Gestaltung der Wolken und die schematische Bartbehandlung von Gott Vater hinzuweisen.

Grablegung (Fig. 2)

(1600) in die südliche Chorwand von St. Stefan in Konstanz neben den beiden an erster Stelle beschriebenen Werken eingelassen, wie jene übertüncht und mit einer späteren Barockumrahmung umgeben. Höhe 1,15 m, Breite 0,73 m.

---

[29]) Marmor Topographie.

[30]) Vgl. Freib. Diöc. Arch, II. 1866, pag. 475 von Karl Zell.

Zwei durchaus gleichwerthige parallele Darstellungen sind über einander angeordnet zu einem Bilde vereinigt. Unten wird Christus von zwei völlig aus der Fläche herausgearbeiteten Männern in einen schräg gestellten Sarg gelegt; Magdalena beugt sich, von hinten ungeschickt aus der Fläche herauskommend, über ihn und küsst seinen Arm; Nikodemus, dem die Nase abgeschlagen ist, steht neben ihr; nur kümmerlich hat er



Fig. 2.

Platz unter dem Boden der zweiten Scene. Zwei klagende Frauen, die nach oben blicken, bilden die einzige Vermittelung zu ihr.

Hier ist die ohnmächtige Maria in einer mit Christus parallelen Linie zu Boden gesunken, links von Johannes unterstützt, rechts stehen zwei klagende Frauen ihr bei. In der Mitte ragt hinter der Gruppe der vollkantige Stil des Kreuzes hervor, zu dessen beiden Seiten an gewundenen Naturkreuzen in leidenschaftlicher Bewegtheit die beiden Schächer angebunden sind.

Den Hintergrund bildet Jerusalem in der bekannten Ausführung.

Der an und für sich schwachen Composition fehlt es nicht an

grossartigen Zügen. Die wunderbar hingegossene Gestalt der Maria erinnert unmittelbar an die römische Antike. Die Behandlung des Nackten bei Christus und den beiden Schächern ist mit der gewohnten Meisterschaft ausgeführt. Dass der Oberkörper von Christus zu gross erscheint, weil er sich nicht, dem bildeinwärts gestellten Sarge folgend, perspectivisch verjüngt, ist ein Fehler, der immerhin dem Meister selbst passiren konnte. Die technische Ausführung aber, das bewusste Uebertreiben aller charakteristischen Züge des Meisters, kurz, der hier besonders fühlbare Manierismus lässt die Ausführung von Gesellenhand unschwer erkennen. Die Gewänder sind hier nass, dünn, völlig durchsichtig und bieten mit lüsternem Reize die schönen Naturformen der Maria, mit ebenso ungeschminkter Wahrheit aber auch das schwammige Fett der aufgedunsenen Alten oben rechts. Die anatomische Zergliederung der Finger an den männlichen Gestalten gehört auch hierher, während die Anwendung des Bohrers am Haar die Eigenthümlichkeit eines nur hier vorübergehend beschäftigten Gesellen sein mag.

Mit der Schutzmarke des Korbes verliess auch diese Arbeit die Morinck'sche Werkstatt.

Schäferscene.

1608, über der spätgothischen Hausthüre (mit Eselsrücken) an dem im Jahre 1598 käuflich erworbenen Haus Morinck's am Hofbrunn (später Fischmarktstrasse No. 824, jetzt Zollernstrasse No. 6), mehrfach dick mit Oelfarbe überstrichen, sonst vorzüglich erhalten.

Es ist das zweite und letzte sicher beglaubigte Werk des Künstlers, das einzige, das er wenigstens mit den Anfangsbuchstaben seines Namens bezeichnet hat, das einzige zugleich, das einen profanen Gegenstand behandelt: Eine Schafheerde von drei Hirten bewacht.

Der wohl schon ältere Name des Hauses „Zum Schafhirten“ gab die Veranlassung zu diesem Gegenstande.

Die gothische Minuskelinschrift auf der Tafel unten, die derjenigen am Grabe seiner Frau sehr ähnlich gebildet ist, lautet:

Zum Schaffhirten haisst man diss Hauss. Anno
Das bhüet der gut Hirt über Auss 1608
Und alle die gond ein und Auss. H. M.

Es sind die Worte, die der rechts an einen Baum sich lehnende Hirte dem das Haus Betretenden erläuternd und bewillkommnend zuruft. Er blickt den Beschauer an und deutet mit der Rechten auf das Bild. Links sitzt ein zweiter Hirte, der den Worten zuzuhören scheint, und hoch oben links in der Ecke sitzt ein dritter in sehr verjüngtem Massstab unter einem primitiven Schutzdach, über das sich die Aeste eines Baumes ausbreiten. Die ganze übrige Fläche ist von einer 24 Stück zählenden Schafheerde ausgefüllt, die den Berg hinauf weidet.

Von irgend welcher religiösen Anspielung ist nichts zu bemerken, und es wäre doch so leicht gewesen, die Genrescene in eine religiöse umzuwandeln.

Der Künstler schuf hier frei vom Drucke des Publikums!

Der schlichte wohlwollende Reim vollendet das Charakterbild Morinck's und verleiht seinem Portrait volles Leben.

Wenn der Künstler beim Grabe seiner Frau das psychologisch bedeutsamste Werk schuf, so hat er hier an seinem Lebensabend die höchste technische Vollendung erreicht. Mit unübertroffener Virtuosität sind die äusserst dünnen Gewänder der Hirten behandelt, ohne dass sie das unangenehme Nass der Gesellenarbeit zeigten. Die wollige Oberfläche der Schafe ist ebenso vorzüglich gelungen wie das Nackte der Hirten, und die Gesichter derselben sind von beinahe erschreckender Naturwahrheit. Die Schafheerde ist mit grosser Liebe und nicht ohne ergötzende Komik der Natur abgelauscht und, rein technisch genommen, ein unermessliches Geduldsund Meisterwerk. Man betrachte nur die vielen, völlig frei herausgearbeiteten Beinchen der Thiere.

Die Bäume, die hier zum ersten Mal in grösserem Umfang Verwendung fanden, sind wohl gelungen trotz des Fehlens von jeder Gattungseigenthümlichkeit, oder vielleicht gerade deshalb.

Das Stilisiren derselben steht in wohlthuendem Gegensatz zum Realismus des Uebrigen. Indess es war nicht Absicht, sondern Unvermögen, ebenso wie die unnatürliche und doch schöne Wiedergabe des felsigen Terrains. Anders verhält es sich mit dem unrichtigen Grössenverhältniss zwischen Schaf und Hirten im Vordergrunde. Künstlerische Rücksichten waren hier massgebend.

Ein Schaf in richtiger Grösse würde einen ganz unverhältnissmässig grossen Theil des Gesichtsfeldes zugedeckt haben, und die Heerde als Ganzes wäre überhaupt nicht darstellbar gewesen.

Dazu kommt aber noch eine günstige Wirkung dieser bewussten Unwahrheit: die gewaltige erhabene Grösse der menschlichen Gestalt im Gegensatz zu den zwerghaften Schafen.

Es wäre zu wünschen, dass, wenn nicht das ganze Haus, so doch die Tafel in den Besitz der Stadt Konstanz gebracht würde, nicht etwa, um sie durch Versetzung in's Rosgartenmuseum des Reizes der Ursprünglichkeit und der richtigen Höhenaufstellung zu berauben, sondern nur, um sie vor abermaligem Anstrich oder sonstiger Beschädigung zu schützen, wenn auch nur Einer von tausend Vorübergehenden sich der herrlichen Kunst erfreut.

Pietà.[31])

1612, ursprünglich in St. Johann zu Konstanz. Als die Kirche im Jahre 1819 veräussert wurde, kaufte Staatsrath und Regierungs-Director von Hofer in Konstanz dieses Werk nebst der gleich zu besprechenden Trinität und schmückte damit die Capelle des ihm damals gehörenden Schlosses Hegne.[32])

[31]) Abgebildet bei Kraus Kdkm., Bd. I, S. 673.

[32]) Vgl. Marmor Top., pag. 349; ferner Gustav Schwab „Der Bodensee“, Stuttg. u. Tüb. 1827, pag. 354, und A. Schreiber, Führer durch Baden, Karlsr. 1828, pag. 160; ferner Kraus, Bd. I, pag. 228 ff. u. 674.



Von hier gelangten sie in den Besitz des Grossherzogs von Baden und seit 1878 zur Aufstellung in der grossh. Alterthumssammlung zu Karlsruhe. Invent. C. 3246. Höhe 1,25 m, Breite 0,88 m.

Dabei ist eine schmucklose viereckige Steinplatte aus demselben Oehninger Material wie die Sculpturen mit den in Cursivschrift eingegrabenen Worten:

Verfertiget von
Hans Morinck
Burger v. Bildhaver
in Konstanz 1580.

Der Charakter der Schrift zeigt, dass diese Tafel ca. 50 Jahre nach Morinck angefertigt wurde, zu einer Zeit also, da noch die Tradition der Urheberschaft, nicht mehr aber die Kenntniss des Entstehungsjahres vorhanden war. Ferner ist auf der bekrönenden Platte des Fussgestelles der Maria in römischer Majuskel zu lesen: H. MORINCK . F. und in derselben Schrift an der unteren Basisfläche der von einem Engel getragenen Säule auf der Trinitätsdarstellung:

MDLXXX
H. M.

Der Umstand, dass Morinck seine Werke nicht mit dem Namen zu versehen pflegte, noch mehr aber die stümperhafte Ausführung der Buchstaben veranlasst mich, diese beiden Künstlerinschriften für Fälschungen zu halten. Auch stimmt die Jahreszahl 1580 durchaus nicht mit dem Stil überein, der auf eine ganz späte Entstehung deutet. Marmor[33]) schreibt über die beiden Werke: „sie stammen aus dem Jahre 1612.“ Leider giebt er die Quelle zu dieser Behauptung nicht an. Die Sicherheit der Sprache aber und das durchaus gewissenhafte Arbeiten Marmor's geben die Gewähr, dass er die Zahl nicht aus der Luft griff. Es ist auch anzunehmen, dass zu Marmor's Zeiten die gefälschte Zahl noch nicht angebracht war.

Die bedeutende Stilwandlung, die nunmehr den Ausschlag bei der Datirung geben mag, wird man am besten gewahr, wenn man einen Blick zurückwirft auf die Pietà vom Jahre 1591.

Der Leichnam Christi, hier wie dort im Schosse der Maria, ist nicht mehr im Einzelnen studirt, sondern nach der häufigen Wiederholung nunmehr frei aus dem Gedächtniss geschaffen, mit grosser Virtuosität zwar nicht mehr aber mit dem den ganzen Körper durchzuckenden Leben. Der Faltenwurf am Gewand der Maria ist reicher als dort, aber mehr nach malerischen Gesichtspunkten willkürlich und nicht mehr mit jener absoluten Richtigkeit behandelt, mit der dort jede einzelne Falte wie eine logische Nothwendigkeit dem Gesetz der Schwere folgt.

Und aus den anmuthigen Putti sind halberwachsene Engel geworden

---

[33]) In dem oben citirten Manuscript.

mit nassen Gewändern und entblössten Extremitäten. Einen weiteren Schritt nach der Seite des Verfalls veranlasste die Abhängigkeit vom bestellenden und betrachtenden Publikum. Man darf nicht vergessen, dass der Künstler im Gegensatz zu jener frühern Pietà hier für Geld arbeitete; nnd als Zugeständnisse an die grosse Masse mögen denn auch die vielen mit naiver Ausführlichkeit dargestellten Gegenstände be- oder lieber übersehen werden, mit denen die ganze Fläche ausgefüllt ist. Das Kreuz, der Schandpfahl, der Hammer, die Lanze, der Speer, der am Rohr befestigte Essigschwamm, die Geissel, die Dornenkrone, die 30 Silberlinge am Boden, der Hahn u. s. w., all' das war für das Volk beredtere Sprache als inneres Seelenleben, und dieses vermisst man nur zu sehr im Vergleich mit jener früheren Darstellung. Den besonderen Reiz, den das Werk trotzdem ausübt, hat es der ganz vorzüglichen Erhaltung zu verdanken. Ohne jede spätere Uebertünchung zeigt es noch den ursprünglichen warmen Ton des schönen Materials sammt den Goldrändern und den gemalten Augen.

Trinität[34])

1612, theilt Entstehungszeit, Ursprung und Schicksal sowie die vorzügliche Erhaltung mit der vorbesprochenen Pietà. Invent. No. C. 3247. Höhe 1,04 m, Breite 0,60 m, oberer Abschluss halbrund.

In der Mitte des Bildes thront auf Wolken Gott Vater in päpstlicher Tracht. Im Schoss hält er in freier Anlehnung an das Dürer'sche Allerheiligenbild den todten Sohn. Ueber ihnen schwebt in Gestalt einer starr geometrisch gebildeten Taube der Heilige Geist. Geflügelte Engelsköpfchen, Putten und halberwachsene Engel füllen den übrig bleibenden Theil der Tafel aus. Zwei der letzteren unten in kurzen nur bis an die Knie reichenden Gewändern zeigen eine merkwürdig gespreizte Beinstellung. Der eine rechts trägt ein goldumrändertes Kreuz mit der Dornenkrone und blickt schmerzerfüllt zu Christus auf, der links hält die schon eingangs erwähnte windschiefe Säule mit einer daran hängenden Rute in den Armen und berührt wie von ungefähr die rechte Hand des Leichnams mit der seinigen. Die drei Putten sind Wiederholungen früherer Werke, aber welch gewaltiger Fortschritt macht sich in ihrer Ausführung bemerkbar! Gerade umgekehrt wie bei der Darstellung der Pietà sind die beiden Trinitätsdarstellungen der frühern Zeit als Vorstufe, als Studie, die Karlsruher Tafel als die vollendete letzte Schöpfung aufzufassen, eine durch jahrelanges Studium abgewogene herrliche Composition mit allen Mitteln virtuoser Technik zum Vortrag gebracht.

Selbst eine von den strengsten Gesetzen der Aesthetik ausgehende Beurtheilung wird nach Ausscheidung aller barocken Zuthaten und des weit über die Grenzen des plastisch erlaubten hinausgehenden von Engeln bevölkerten Wolkenhintergrundes Halt machen vor der über jeder Kritik

[34]) Abgebildet bei Kraus Kdkm. Bd. I, S. 672.

stehenden Gestalt Gott Vaters! In michelangelesker Grösse sitzt er da, ein Bruder des Moses vom Juliusdenkmal, nicht seines Gleichen hat er in der deutschen Kunst! Nur an den Händen erkennt man Morinck wieder.

Und nun vergegenwärtige man sich die Dimensionen. Man erschrickt, wenn man vor das Original tritt und glaubt sich betrogen.



Fig. 3.

Beweinung Christi (1614) Fig. 3

früher in der Christophcapelle jetzt beim Eingang der Welsercapelle im Konstanzer Münster. Das Werk ist vorzüglich erhalten, nur einige Finger sind abgeschlagen. Das Wappen des Domherrn Albrecht von Breitenlandenberg und die Jahreszahl, wovon Eiselein[35]) (nach ihm auch Kraus) zu erzählen weiss, ist nicht zu finden.

[35]) Gesch. d. Stadt Konstanz. S. 188.

Höhe der in der Mitte rechteckig überhöhten Tafel 1,80 m, Breite 1,20 m.

Die Composition wird von dem nackten Körper des todten Christus beherrscht. Der hier besonders fühlbare Mangel der perspectivischen Verkürzung wird völlig aufgewogen durch die herrlichen Formen des Leichnams und die edlen Züge des vom letzten Strahl der Lebenssonne verklärten Gesichtes. Der Schein des Lebens wird noch verstärkt durch die auf die Brust gelegte linke Hand. Der leblos herabhängende rechte Arm ist von der zur Seite knieenden Magdelena umfasst, die sich in stiller Trauer an den Leichnam schmiegt. An ihrem dünnen, manierirt behandelten Gewand sind die Goldstreifen der Endigungen und Reste von aufgemalten Bordüren noch deutlich sichtbar.

Bei den übrigen Gestalten, dem klagenden Nicodemus zu Füssen des Herrn, einer Alten mit gefalteten Händen, die bangen Blickes einen allerletzten Lebenshauch von den theuren Lippen vergebens erwartet, ganz besonders aber bei Maria, der sich Johannes und eine alte Dicke tröstend nähern, hat sich der Manierismus über die Gewänder hinweg des Ganzen bemächtigt. Wir sind da angelangt, wo virtuose Technik an Stelle des reinen Stiles getreten ist. Der von Engeln bevölkerte Wolkenhintergrund vollendet den Eindruck. Und doch ist bei den trauernden Engeln ein Hauch von Naivetät übrig geblieben, und trauernd hat auch die liebe Sonne ihr Angesicht in Wolken verhüllt.

Christuskopf

im Rosgartenmuseum; beim Abbruch des Kreuzlinger Thores in Konstanz im Grunde gefunden und mit Recht als Bruchstück eines Morinck'chen Werkes bezeichnet.

Tod der Maria

(?), nur noch litterarisch erhalten. In den Denkmalen deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein[36]) heisst es pag. 27: „Unter einigen Sculpturen an seinen (sc. des Kreuzganges von Petershausen) Wänden zeichnete sich vor ihrer muthwilligen Verstümmelung eine Vorstellung des Todes der Maria, ein kleines aber treffliches Werk des schon genannten Hans Morung (sic!) vorzüglich aus."

Sonst wird es nirgends erwähnt.

Vor das zuletzt erwähnte Werk muss ein Fragezeichen gemacht werden, denn Tradition und Litteratur haben manche falsche Taufe vorgenommen.

Zur endgiltigen Ausscheidung mögen diese Pseudomorinck's hier kurz Erwähnung finden.

Brunnen und Marienleuchte

bei der Lorettocapelle bei Konstanz. Material: grauer Sandstein! Marmor[37])

---

[36]) Erste Lieferung Konst. u. Freib. 1825.

[37]) In dem mehrerwähnten Manuscript.



spricht die Vermuthung aus, es wäre Morinck'sche Kunst. Laible[38]) schliesst sich an. Die Entstehungszeit würde ja stimmen. Die beiden Pfeiler des Brunnens tragen die Jahreszahl:

| MD | | XC |[39])

Das Figürliche ist so sehr verwittert, dass man den Stil kaum mehr wahrnehmen kann, indess für Morinck ist die Arbeit nicht gut genug. Auch ist sein Kunstcharakter viel zu sehr mit dem feinen Kalksteinmaterial verwachsen, als dass man sich überhaupt von seiner Hand eine Arbeit aus diesem gewöhnlichen Sandstein vorstellen könnte.

Die Marienleuchte mit der Jahreszahl 1587 zeigt in den spätgothischen Durchdringungen des Sockels sowie in dem feingezeichneten Detail der Renaissancesäule die kundige Hand eines zünftigen Steinmetzen.

Die irrthümliche Vermuthung Marmor's hat mir willkommenen Anlass gegeben, bei diesem schönen Werke zu verweilen, das durch den Reiz der ursprünglichen Aufstellung an einem herrlichen Fleckchen Erde zu höchstem Genusse einladet.

Epitaph des Georg Huldbrar und Buocher.

1599. An der nördlichen Aussenseite der St. Margarethencapelle des Konstanzer Münsters. Material: grauer Sandstein. Höhe 1,35 m, Breite 0,93 m.

Die verwitterte Tafel enthält rechts oben eine Trinitätsdarstellung, daneben eine gothische Minuskelinschrift in viereckiger Wolkeneinfassung, darunter den vor seinem Wappen knieenden Donator.

Den unteren Abschluss bildet eine die eigentliche Grabschrift tragende Tafel, die mit den beiden Engelsköpfchen der Morinck'schen Modellkammer entnommen ist. Und doch giebt die mangelhafte Ausführung des Ganzen und die höchst unkünstlerische naive Zusammenstellung Morinckscher Motive zu der Annahme Veranlassung, dass die Arbeit von einem Handwerker herrührt, der wohl bei Morinck Handlangerdienste versehen haben mag und dann später selbständig Grabsteine anfertigte.

Epitaph des Advocaten Abraham Mirgel.

1617. Auf dem nämlichen Friedhof an der südlichen Aussenwand der Capelle No. 3 des Kraus'schen Grundrisses. Material: Kalkschiefer.

Mit Bezug auf den Vornamen des Verstorbenen ist das Opfer Abraham's dargestellt. Das Werk repräsentirt eine Künstlerindividualität von der Höhe Morinck's, ohne mit diesem irgend welche Verwandtschaft zu besitzen, ist völlig vereinzelt und vorerst unbestimmbar.

---

[38]) Geschichte der Stadt Konstanz.

[39]) Kraus schreibt: „MD /////// (Zahl zerstört)" in der That fehlt aber nur der Zehner vor dem jetzt noch intakten C, so dass doch mit voller Sicherheit 1590 gelesen werden kann.

Epitaph des Hans Casper v. Ulm zu Marpach.[40])

1610. An der nördlichen Chorseite in der Kirche zu Wangen am Untersee. Schon das Sandsteinmaterial, mehr aber noch das schematische Haar und die anatomisch unverstandene Oberflächenbehandlung im Gesicht und an den Händen schliesst jeden Zusammenhang mit Morinck aus.

Epitaph des Hans Werner von Reichach.[41])

1623. Aus dem Kloster Petershausen stammend, jetzt im Hausflur des Schlosses zu Schlatt unter Krähen.

Der Künstler giebt seinen Namen ·V· HELMSTORF· auf einem kleinen Band am linken Pfeiler oben. Bei allem Reichthum des Ornamentes an der architectonischen Umrahmung und an der sorgfältig ausgeführten Rüstung des knieenden Ritters ist der künstlerische Werth doch ein sehr geringer und erinnert in nichts an Morinck. Die weitgehende Polychromirung wirkt wachsfigurenhaft unheimlich und unangenehm.

Die Frage, in welcher Beziehung der grosse Ueberlinger Holz- und Steinbildhauer Jörg Zirn, der Künstler des Hochaltars, eines Seitenaltars und ohne Zweifel auch des unvergleichlich schönen Sacramentshäuschens im Ueberlinger Münster, zu Morinck steht, kann zur Zeit noch nicht beantwortet werden. Da er einige Jahrzehnte länger zu verfolgen ist, liegt die Vermuthung nahe, dass er sein Schüler war. Andere Mitglieder der Morinck'schen Werkstatt sind verlockenden Aussichten nach Wien gefolgt.

Für Konstanz bedeutete der Tod Morinck's, seines grösssten Künstlers, den Tod der Kunst überhaupt. Der Dreissigjährige Krieg bereitete ihr ein jähes Ende. Ihr nochmaliges Erscheinen im französischen Gewande war nur ein leichtes, ein letztes Aufflackern.

Zukünftige Künstler mögen noch hier geboren werden, aber sie werden in die Welt gehen und wohl Konstanzer Kinder, nimmermehr aber Konstanzer Künstler sein.

Morinck ist nicht in Konstanz geboren, aber er hat 38 Jahre seines Lebens hier gelebt, geliebt und gearbeitet! Und ausser seinem Körper hat er seine ganze Kunst dem Konstanzer Boden anvertraut.

Darum wird er auch mit Recht ein Konstanzer Künstler genannt, ein deutscher Künstler, der grössten einer seiner Zeit.

---

[40]) Vgl. Kraus Kdkm., Bd. I, pag. 378, ferner Marmor's Manuscript.

[41]) Vgl. Kraus Kdkm., Bd. I, pag. 47 u. 239.

Druck von Albert Damcke, Berlin SW. 12.

Vita.

Der Verfasser Fritz Hirsch wurde am 21. April 1871 in Konstanz geboren. Nach Absolvierung des Gymnasiums seiner Vaterstadt bezog er im Jahre 1889 zum Studium des Baufaches die techn. Hochschule in Karlsruhe und im Jahre 1892 diejenige von München. Nach bestandener Staatsprüfung zum Baupraktikanten ernannt, trat er in den badischen Staatsdienst ein. Durch Versetzung nach Heidelberg und ¾jährige dienstliche Thätigkeit dortselbst wurde es ihm ermöglicht, die schon früher unter Lübke-, v. Oechelhäuser-, Rosenberg-Karlsruhe, v. Reber-, B. Riehl-, Graf-München mit besonderem Interesse verfolgten kunsthistorischen Studien wieder aufzunehmen durch Besuch der Vorlesungen von v. Duhn, Heyk, Neumann, Thode.

Den hochverehrten Lehrern für die Förderung seiner Studien, den Herren Professoren Dr. Thode und Dr. v. Duhn für das ihm in so reichem Masse entgegengebrachte Wohlwollen spricht der Verfasser seinen tiefgefühltesten Dank aus!

Druck von Albert Damcke, Berlin SW. 12.

DATE DUE			

